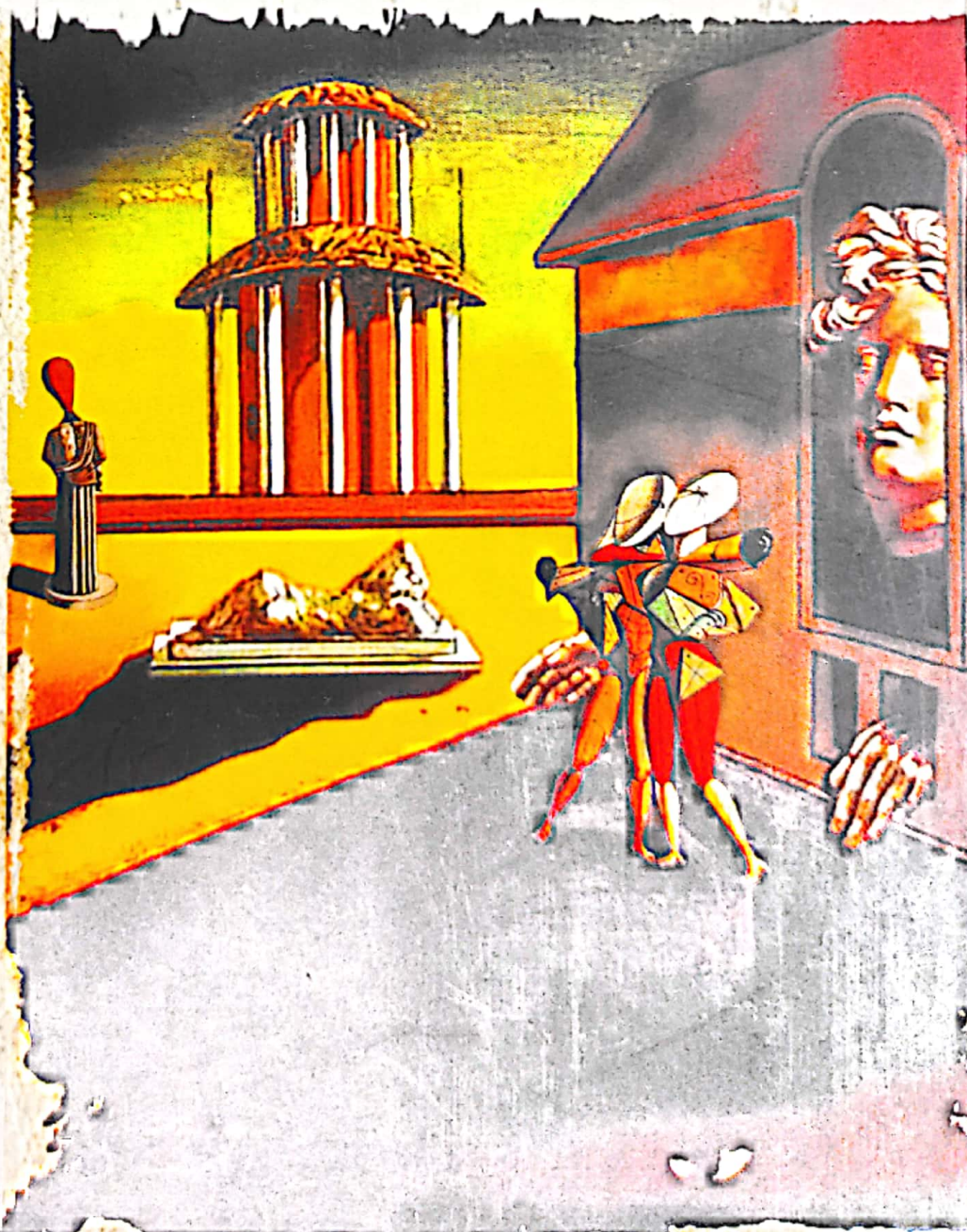


Sorin Crișan

Teatru și cunoaștere



a Dacia

II 276.292

50
SORIN CRIȘAN

522 428
TEATRU ȘI CUNOAȘTERE



449531

B.C.U. IASI



EDITURA DACIA
Cluj-Napoca

*„Arta” începe abia în
momentul în care se mai poate
și altfel.*

Hans-Georg Gadamer

1. TEATRU ȘI COMUNICARE

1.1. *Teatrul - comunicare directă și indirectă*

Este un loc comun teoria conform căreia teatrul se bazează pe comunicare. Dar o analiză mai atentă evidențiază faptul că, în teatru, comunicarea se desfășoară pe paliere multiple, obligându-ne la o sinteză din care nu vor lipsi teorii ale psihologiei, ale psihologiei-sociale sau ale esteticii teatrale. Pe scurt, însă, ceea ce interesează, înainte de toate, este descrierea mecanismelor de deviere apărute în timpul reprezentației între scenă și sală, contactul nemediat al spectatorului cu vocea, gesturile, corpul interpretului și cu obiectele scenice. Și, dacă modalitățile prin care este transmis mesajul de la scenă spre public pare a fi explicit (funcționând, în parte, asemenea comunicării cotidiene), „răspunsul” receptorului, procesele de *feed back* și de *circularitate* ridică încă numeroase semne de întrebare (evident, favorite fiind teoriile care întrețin implicarea structurii bazale a celor două categorii implicate în schimbul de informații, a actorului și a spectatorului).

Pe de altă parte, din perspectiva teoriei comunicării, se poate discuta și despre importanța

proiectului comunicării, care e necesar să țină seama de capacitatea receptorului (a spectatorului) de a alege. Desigur, au existat și voci care au ridicat comunicarea teatrală la rangul de model al comunicării umane sau chiar de idiom universal:

7 } „Teatrul reprezintă comunicarea umană, deci el comunică despre comunicare prin comunicare: prin ce putem reprezenta, prin ce (sau cu ajutorul a ce) putem comunica.”¹.

În celebrul său *Dictionnaire du Théâtre* (1980), Patrice Pavis remarcă două paliere importante ale comunicării teatrale. Este vorba, pe de o parte, de șansa actorilor de a uza de un corpus de instrumente capabile a-i face înțeleși (codurile și semnele lingvistice și vizuale ocupând un loc însemnat), instrumente absente, în cea mai mare măsură, spectatorilor („abandonați” în întunericul sălii). Pe de altă parte, dacă prin comunicare nu se mai înțelege doar schimbul de informații, ci și acela al influențării unei părți de către o alta, comunicarea teatrală nu poate fi tradusă decât prin filtrul impus de recunoașterea calității de spectator, a celui care își asumă condiția de receptor al unui eveniment artistic, refuzând o implicare emotivă deplină. Ceea ce se precipită în urma unei asemenea comunicări nu este atât emiterea-receptarea unei informații – oricare ar fi aceasta, gravă sau banală, tragică sau comică –, cât obținerea unui efect artistic și ideologic², întrucât comunicarea între personaje nu se realizează ca și cum spectatorul ar fi absent (cum pretinsese, cândva, d'Aubignac – v. *infra*); ba mai mult, publicul condiționează în mare măsură dialogul.

Constituindu-se pe două sisteme de comunicare, pe multiplicarea și interacțiunea „rolurilor”, pe „conflictele” ce apar între personaje și între scenă și sală, pe scurt, bazându-se pe circularitatea mesajului, teatrul tinde să se transforme într-o „artă a spectatorului” (B. Brecht) și, neîndoielnic, prin extensia sinelui fiecăruia, îi pune pe picior de egalitate pe toți participanții la actul scenic. Toate acestea fac dificilă, dacă nu imposibilă, elaborarea unei paradigme a comunicării teatrale, așa cum dificilă este și descrierea unui model al comunicării umane.

Încercând o formalizare a relațiilor de comunicare, Denis McQuail urmează, chiar dacă nu o declară, o perspectivă asemănătoare cu cea a psihosociologiei conflictului, elaborate de Kurt Lewin, presupunând existența a patru tipuri fundamentale de *situații* de comunicare: 1. *activ-pasiv*, cu un accent pe cel ce emite mesajul, retrăgând receptorul de pe poziția acceptării necondiționate a *situației* (e.g. spectacolele de propagandă comandate de societățile totalitare, în care, cel mai adesea, publicul este neinteresat de ceea ce vede). 2. *activ-activ*, presupunând interacțiunea participanților, definește o situație simetrică, în care toți participanții la *situație* au valoare egală; 3. *pasiv-activ*, o *situație* răsturnată, în care receptorul se implică în elaborarea unor răspunsuri dincolo de mesajul care i-a fost transmis (relevantă pare a fi condiția spectatorului de teatru contemporan, în măsura în care reprezentăția obliterează un sens acurat, obligându-l pe spectator să caute răspunsul într-un loc diferit de cel al scenei);

4. *pasiv-pasiv*, definită de McQuail ca o „categorie reziduală”; această formă de comunicare este dictată de situațiile întâmplătoare, neplanificate, lipsite de scop, însă, care, cel puțin în aria scenei, pot fi inițiatoarele unor efecte suplimentare, dezirabile sau nu, aproape mereu dând peste cap sensul propus al producției teatrale³.

Dacă se revine asupra unei perspective semiotice și dacă reprezentarea este considerată un mesaj de care beneficiază spectatorul, să spunem că acesta va fi nevoit să recurgă la un ansamblu de mijloace de decodare și organizare semnificantă a semnelor scenice, cu scopul de a obține un „beneficiu” estetic, psihologic etc. dorit, de a evita o frustrare sau de a face apel la prezumtivele sale virtuți conciliatorii⁴. Sprijinul îi este acordat chiar de cel care emite mesajul, atent să satisfacă cerințele unei comunicări sistematice, relaționând conținutul mesajului de contextul în care este expus. În acest sens, suntem de acord cu Jacky Martin, decis să retragă considerațiile asupra teatrului din spațiul restrictiv al analizei estetice (unde par a se întrezări excesele formalizării), pentru a ne conduce atenția spre aria comunicării: „teatrul este în același timp un spectacol și un fenomen relațional”⁵. Altfel spus: teatrul este în același timp comunicare și reprezentare. Însă considerând axiomatică afirmația aceasta, vom fi nevoiți să amputăm cercului sau spectacolelor de divertisment (*variété*-ului) șansa apropierei de arta teatrului, întrucât răspunsul la mesajul emis – afirmă autorul nostru – este redus la minim.

Tot astfel, comunicarea academică exclude aceleași apartenențe, prin evitarea, de regulă, a elementelor spectaculare. Dar simpla existență a comunicării și a reprezentării spectaculare nu este suficientă. În fond, fără o *interdependență* a celor două, „controlul” teatralității este diminuat sau chiar infirmat⁶. Desigur, J. Martin se stabilește pe o poziție critică, de adoptare sau, dimpotrivă, de amendare a analizelor de tip semiotic, inaugurate, în jurul anilor '80, de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis și Keir Elam. Apelând la o schemă simplificată – Destinatar-Mesaj-Destinatar – putem spune că manifestările umane (jocul, ciroul, *music-hall*-ul etc.), care nu manifestă *intenționalitate* în ceea ce privește asumarea celor două funcții enunțate (a spectacularului și a comunicării), epuizează șansa teatralității⁷. Iar exemplul *tare* al biruinței teatralității este cel al *aparté*-ului: cuvintele rostite de actor către public, chiar dacă n-au nicio consecință asupra evenimentelor scenei, introduc pârgii de comunicare între interpret și spectatori.

Dar aceasta nu trebuie să ne conducă la concluzia pripită a unui simplu schimb de informații între partenerii relației teatrale. Cu scopul de a limpezi formele pe care le iau instanțele implicate în relația scenică, J. Martin introduce noțiunea de *exhibare*, prin care este înțeles modul de semnificare prin expunere a unei părți sau a unui întreg scenic, diferită de noțiunea de *deixis*, datorare unui prezent imediat, însă indicând doar ceea ce teatrul arată în locul sau în legătură cu enunțul: „Exhibarea reprezintă o relație și un comportament de a semnifica”⁸, semnalând straturile profunde ale

relațiilor născute în chiar miezul evenimentului scenic.

Voluntar sau nu, în mod predictibil sau doar supus incertitudinii, spectatorul va recurge la comparații între condiția sa – socială, psihologică, culturală etc. – și cea oferită de scenă. Astfel, nu mai putem vorbi de comunicare în sensul comun, cotidian, ci de implicarea unei „interacțiuni hermeneutice”⁹, care separă, pe de o parte, percepția naivă, pe de alta, efectul de spectacol. Aici se află miza. Țintind a câștiga valoare euristică, comunicarea teatrală nu alunecă spre o multitudine de dezacorduri, ci spre o confluență de răspunsuri cu putere egală.

Cunoașterea este etapa premergătoare a comunicării, presupunând un joc al *intelecției* sau *intuiției* (Sfântul Toma d’Aquino), așa cum realul scenei nu poate fi cunoscut decât în măsura în care poate fi comunicat. Între rosturile comunicării scenice este și cel de a demonstra paradoxul teatrului ca artă a ființei umane ce simte nevoia de a-și exprima universul interior, imaginar:

„Actorul este cel a cărui vocație justifică nevoia universală și firească de a se metamorfoza pe sine, de a intra în diferite roluri, chiar și în roluri conflictuale.”¹⁰.

Însă, orice tentativă de a câștiga „încrederea” spectatorului, de a-l transforma în spectator „ideal” este sortită eșecului, întrucât cel care urmărește acțiunea reprezentată nu poate uita că se află în fața unei ficțiuni, a unui epifenomen sau „realități” ireale, în ciuda reconfigurării propriului univers

socio-cultural în chiar timpul reprezentării teatrale și într-un chip adeseori falacios. Singurele modalități prin care spectatorul intervine indirect asupra spectacolului (aplauze, vociferări, fluierături etc.) vor influența nu doar calitatea artistică, ci și conținutul mesajului emis de întreaga scenă, însă acestea pot fi oare incluse în sfera comunicării? În plus, spectatorul se adresează actorului și nicidecum personajului interpretat, astfel că se naște un paradox de înțelegere, o cezură între cele trei categorii implicate: receptor, interpret scenic, personaj.

Cine este cel care se adresează spectatorului, actorul sau personajul pe care-l incarnează? Regăsindu-se (afectiv sau, dimpotrivă, rațional) în personajul scenic, spectatorul răspunde (prin tăcere adâncă, râs sau aplauze) actorului. În fapt, cel ascuns în anonimatul sălii își satisface, cu o vagă conștientizare, nevoia identificării (a inculcării eului, a oglindirii sau a regăsirii de sine), prin protecția pe care i-o oferă distanțarea și denegarea teatrală. Intuind importanța emoțiilor în menținerea interesului spectatorilor de teatru, Francis Bacon afirmase rolul intersubiectivității și al empatiei creatoare:

„E sigur, deși natura acestui fapt rămâne un mare secret, că mințile oamenilor aflați în tovărășie sunt mai deschise către emoții și mai ușor de impresionat decât în singurătate.”¹¹.

Dealtfel, majoritatea cercetărilor de astăzi se opresc asupra acestui unghi de abordare a comunicării, interesul vizând mai puțin producția

mesajului și mai mult torentul receptării acestuia, cu alte cuvinte, strategia comunicării. Textul dramatic, scris sau transpus scenic, având un puternic caracter tranzacțional (adică, ambiguu)¹², este un text care, vorbind despre o realitate anume, nu vorbește doar despre această realitate, ci și despre vorbirea însăși.

Aflându-se în punctul de întâlnire dintre actor și spectator, actul interpretării poate aluneca fie spre o traducere subiectivă a realității scenice, situație în care dominante sunt reperele spectatorului, fie spre una obiectivă, anunțând drept criteriu adevărul – care poate face *diferența* între variatele tipuri de reprezentare – și dând întâietate intenției autorului. De remarcat este faptul că, în acest caz, distanțarea presupune respectarea fidelă a intențiilor autorului, așa cum apropierea de text sugerează o detașare de opțiunile și credințele autorului sau ale creatorului scenic. Or, mai întotdeauna, textul scenic este un text cu virtuți exegetice.

Asemenea unei interpretări de orice altă natură, interpretarea teatrală / jocul teatral alături sau doar figurează subteran o gândire vie, proprie unei semnificări de tip hermeneutic, adică stabilește un *semnificant* intra- sau intertextual, un semn încărcat cu sensul unei realități exterioare, imanente sau transcendente, sociale sau psihologice. Metamorfoza operei literare în operă scenică conduce la autonomia acesteia din urmă și, mai mult, o pregătește să-i nege celei dintâi existența. Montările scenice ale secolului XX – la Craig sau Meyerhold, dar și la Luca Ranconi sau Bob Wilson

– demonstrează acest lucru. Tot astfel, actorul o sfârșește cu propria identitate, pentru a o adopta pe cea a eroului pe care-l îmbracă. Partenerilor de joc, dar și spectatorilor le este refuzat accesul la sinele de dinaintea punerii în joc. El este Altul interpus. Și cum altfel ar putea fi, atâta timp cât spațiul scenic este sortit să reprezinte o ficțiune care a prins viață și care a încetat să agreeze orice contact cu realitatea accidentală.

De aici și introducerea unor termeni cvasi-similari cu cel de public: consumator și observator. Dacă în cazul celui dintâi, al consumatorului, este sugerat un receptor virtual, în cazul celui din urmă, al observatorului, alături de spectator este numit și acel „personaj care nu participă la un dialog, dar a cărui prezență în scenă influențează comportamentul interlocutorilor.”¹³

O altă problemă este ridicată de comunicarea existentă între personaje. Aceasta se bazează, în cea mai fericită situație, pe principiile comunicării cotidiene, fiind evident schimbul de informații și reacțiile pe care mesajele îl provoacă. Însă nici în acest caz nu poate fi neglijată prezența i-realului și efectul pe care acesta îl creează, întrucât spațiul, timpul și acțiunea, chiar dacă se desfășoară într-un *hic et nunc*, aparțin ficțiunii și obligă la concentrarea elementelor verbale care sunt puse în slujba transmiterii unui mesaj.

Așa cum observă Patrice Pavis, dacă în timpul spectacolului apar elemente ale comunicării între actori, aceasta nu se poate susține decât în detrimentul comunicării personajelor (chiar dacă „este imediat recuperată și integrată de către

ficțiune și comunicarea între personaje.”¹⁴).

Mai mult, teatrul modern, preocupat uneori până la saturație de chestiunile legate de dimensiunea spațio-temporală a reprezentației, precum și de alterarea la care este supusă comunicarea (oricare ar fi aceasta, între personaje, între actori și spectatori sau doar între spectatori), va recurge la invalidarea normelor uzitate, propunând fie un dialog „surd”, prin care este sugerată incapacitatea ființei umane de a asculta și de a fi ascultată, fie o multiplicare a dialogului într-un același spațiu și timp, ca semn al haosului în care lumea se pregătește să intre. Doar în spațiul cercului, timpul ca durată nu mai are niciun sens, el este abstras, inutil, singurul lucru însemnat fiind clipa ca secvență unică și fără ecou¹⁵. În acest sens ni se pare fertilă concepția lui Tadeusz Kantor, pentru care textul teatral este o „sumă de semnificații”:

„Dacă pentru noi teatrul este o operă de artă, e necesar să ne asumăm toate consecințele care decurg de aici: trebuie să fie o artă autonomă, care să nu se refere la o realitate preexistentă. Un teatru care se referă la dramă nu este o operă de artă.”¹⁶.

Este vorba aici de o reevaluare a textului dramaturgic, față de care creatorii scenici, de-a lungul întregii istorii a teatrului, au luat poziții dintre cele mai diferite, de la atitudinea fidelă la respingerea fără drept de apel. Pentru Kantor, textul are o misiune clară, regizorul lipsindu-se de patosul predecesorilor săi:

„Textul nu are pentru mine o valoare filologică. Nu are decât o valoare semantică. Este o culegere de fapte care cred că ar putea fi reproduse. Este puțină metafizică aici, dar fără aceasta n-am mai avea opera de artă.”¹⁷.

Provocând *sinapsis*-ul între opera dramatică și spectator, creația scenică implică un receptor identic sau diferit de cel pe care textul îl pretinde, sensul „cumulat” fiind redirecționat spre zone specifice, distincte. Aceasta nu ne face să vedem mizanscenele factice ale unor obiecte reale, ci chiar obiectele *reale* ale *realității teatrale*. Iar comunicarea în spațiul scenic presupune o succesiune de evenimente și decizii asumate de cei implicați, interpreți scenici și spectatori (aflați într-un aparent antagonism de poziții), cu un transfer semantic între cei ce formulează mesajul și cei care îl receptează.

Teoria funcțiilor comunicării

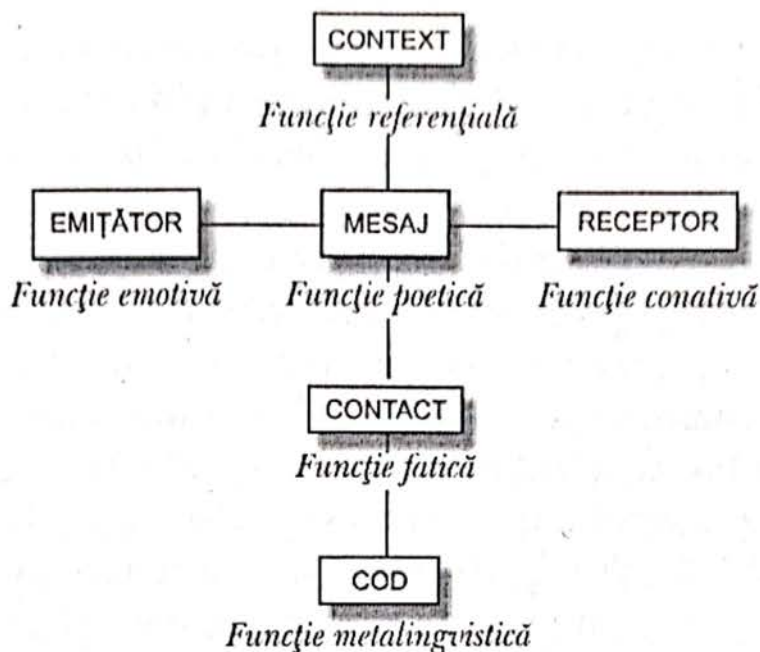
Comunicarea poate fi analizată, în mare, pe două direcții principale: cea dintâi privește modalitățile prin care un subiect A transmite un mesaj subiectului B; a doua lărgeste analiza și ține seama atât de ceea ce numim *feedback* comunicațional, cât și de ansamblul negocierilor care au loc în procesul de emiteră și receptare a mesajului. În acest din urmă caz, nu se mai discută doar despre realitatea mesajului, ci și despre modul în care se produce înțelegerea ca parte a hermeneuticii¹⁸.

Teatrul, reprezentarea teatrală pune în practică „metafora orchestrei”¹⁹, prin care

comunicarea nu mai înseamnă un simplu transfer de mesaje de la un emitent spre un receptor, ci un sistem laborios, interconectat, de punere în joc a cuvintelor, gesturilor, privirilor și sentimentelor celor implicați. Funcțiile pe care le deține limbajul urmăresc diferite scopuri ale comunicării și utilizează instrumente distincte de manipulare a mesajului, fie că este vorba de comunicarea scrisă sau orală, verbală sau gestuală, toate – practici semnificative necesare acordului spectacular.

Desigur, comunicarea ce interesează teatrul ca spectacol este cea nonlingvistică, a gestului transparent „ochiului minții”. Dealtfel, textul dramatic reprezintă o comunicare de gradul doi, întrucât, chiar dacă apelează la comunicarea scrisă, imită un tip de comunicare orală. Acum putem apropia din nou teatrul de *mit*, întrucât și în acest din urmă caz semnificarea este condiționată de codurile culturale ale unui nivel secund. Mai mult, putem defini comunicarea ca „transmisie de mesaje prin intermediul semnelor, a semnalelor, de la un emițător spre un receptor, de-a lungul unui canal. Comunicarea nu funcționează bine decât într-o situație de partaj a codurilor și în absența zgomotului.”²⁰.

Una dintre cele mai pertinente paradigme ale funcțiilor limbajului (în ciuda amendărilor recente la care este supusă) aparține lui Roman Jakobson (1960) și se constituie ca model bazat pe o structură simbolică, în sensul integrării unor sensuri și semnificații adiacente. Iată cum se prezintă schema comunicării, conform funcțiilor limbajului, descrisă de Jakobson:



Comunicarea dobândește funcții deosebite, însă fiecare mesaj în parte va beneficia de o funcție predominantă. Se va putea observa că utilizarea limbajului probează nu doar dorința de a transmite o idee, ci și de a menține „viu” canalul comunicării, relația dintre emițător și receptor, chiar dacă aceasta presupune recurgerea la anumite comportamente de tip ritualic, formale, fiindu-i atribuită o funcție fatică.

1. *Emițătorul (locutorul sau destinatorul)*, aflat la originea actului comunicării, beneficiază de o *funcție emotivă* (sau *expresivă*), reacțiile sale fiind expresia subiectivității proprii, a sentimentelor sau a atitudinilor, a judecăților proprii, indiferent de existența unui receptor sau de capacitatea acestuia de a înțelege sau interpreta mesajul. De aceea, un emițător poate fi un individ, un grup de persoane (ceea ce impune utilizarea persoanei întâi) sau chiar o entitate inanimată (un ziar, radio etc.). Funcția expresivă se evidențiază prin *calitatea* mesajului,

prin intonație, ritm și debit (Jakobson menționa faptul că un actor al Teatrului din Moscova reușise să exprime sintagma „astă seară” în 40 de moduri diferite).

2. *Receptorului* (sau *destinatarului*) îi este alăturată o *funcție conativă*, fiind o funcție de adresare, ceea ce comportă în mod direct o atenționare asupra comunicării și o interesare a celui căruia îi este adresat mesajul. În realitate, acestuia îi este acordat un rol pasiv: „Vezi!”, „Auzi!”, „Ascultă!”, „Știi!”, „Atenție!” – sunt mărci vocative în care forța imperativă este diminuată și care ne direcționează spre funcția conativă a receptorului. Trădată este prezența celui căruia îi este adresat mesajul și, din acest motiv, poate fi definit ca *act informativ*. În cazul replicii: „Știi ce s-a întâmplat!”, putem descrie o funcție regulatorie, întrucât emițătorul nu este interesat dacă interlocutorul știe sau nu acel lucru care s-a întâmplat, ci intenționează doar să atragă atenția asupra prezenței receptorului, de care a luat seamă. Totuși, adeseori, prin simpla sa prezență, receptorul poate iniția emiterea unui mesaj (receptorul orientează mesajul); totodată, el este un selector al mesajelor enunțate, altfel spus, validează sau nu calitatea emițătorului:

„Când receptăm mesaje, deopotrivă răspundem și acționăm asupra mediului, iar această mai mult sau mai puțin continuă « explorare » a lumii fizice și sociale e preponderentă ca activitate umană asupra generării de mesaje pentru alții.”²¹.

3. *Contextul* (sau *referentul*) are o *funcție referențială* (sau de reprezentare), descriptivă și este un atribut principal al comunicării. Referința este făcută la un obiect, la o imagine; pe scurt, la realitatea extralingvistică, la context. Ca urmare, contextul poate fi situațional (când presupun un *hic et nunc* al entităților evocate) sau textual, când avem de-a face cu un real absent. Drept exemple putem enumera: „buletinul meteo”, „nota de montaj”, „scriptul”, sfaturile practice, cum ar fi, de exemplu, o broșură „Medicul vă sfătuiește” (desigur, aceasta beneficiază și de o funcție conativă). Referentul constituie, de cele mai multe ori, osatura mesajului și a comunicării, fiind remarcată utilizarea persoanei a treia (el, ea, ei, ele) și a pronumelor demonstrative (acela, aceia etc.). Referentul nu este restrâns la conținutul material al unui *lucru*, fără a-l exclude. Referent poate fi orice produs al gândirii, perceptibil ori ideal, concret ori imaginar, material ori nematerial. Așadar, privilegiul referentului este acela de a fi reprezentat prin semn.

4. *Contactul* (sau *canalul*) este descris printr-o *funcție fatică*; aceasta face posibilă, continuă sau întrerupe comunicarea, fiind condiționată de intensitatea replicii, de fiabilitatea canalului etc. Totodată, permite, prin atragerea atenției, să se deschidă alte canale ale comunicării. Tipul de canal poate fi oral sau scris, iar ca exemple putem da: „Spuneți mai tare!”, „N-am înțeles!”, „Repețiți, vă rog!”; dar și: „deci”, „ei bine”, „nu-i așa?” sau cele cu sens dubitativ, „ah!”, „hm!”. Totodată, funcția fatică descrie și caracterul ritualizat al comunicării

interumane, elaborarea unor replici formale, neangajante (de exemplu, discuțiile despre vreme).

5. *Codul* reprezintă limbajul sau sistemul de comunicare (mulțimea semnelor utilizate pentru a comunica, lingvistice, vizuale, sonore etc.), tradus ca obiect; el este comun destinatarului și destinatarului și relativ neschimbat, în situații distincte. Altfel spus, codul „este un sistem de *semne* guvernat de reguli (explicite sau implicite) împărtășite de membrii unei *culturi*”²² și redă activarea și menținerea unor norme și convenții prestabilite. El este susținut de elementele verbale (limba, dialectul, jargonul etc.) sau de cele nonverbale (sau prezentaționale); acestea din urmă interpun corpul în transmiterea unui mesaj și, fiind constrânse la un *hic et nunc*, dobândesc un caracter indicial: gesturile, mimica, postura etc. vor formaliza principala materie a spectacolului, care este trupul actorului. În teatru, codul este un „sistem imaginar exterior textului”²³, corelând componentele mesajului într-o informație recognoscibilă atât de către emițător cât și de către receptor. Așadar, corpul actorului nu va mai fi un simplu *analogon* scenic al personajelor dramatice, ci semnificant și condiție a situației teatrale: „el este – spune Jean-Paul Sartre – instrumentul și scopul acțiunilor noastre.”²⁴.

Reprezentarea teatrală se constituie ca mijloc de interpretare a funcționării codului, la trei niveluri²⁵: *cognitiv* (al *inteligibilității*, spune Paul Cornea), adică de înțelegere a textului; *emotiv*, de subsumare a reacțiilor emoționale pe care le produce; *ideologic*, al moralei pe care o impune; prin

aceasta, se constituie „*comunitatea de cod*, cu alte cuvinte, cunoașterea de către partenerii angajați în actul de comunicare (realizatorii spectacolului, pe de o parte – spectatorii, pe de alta) a repertoriului de semne și a regulilor combinării lor”²⁶. Prin intermediul codului și al modalităților de manipulare ale codului, Cornea distinge între teatrul realist și cel al avangardei (generalizând, între iluzie și denegare), propunând existența a două categorii noționale: *confruntarea* și *tranzacția*. Astfel, dacă realizatorii unei reprezentații urmăresc transpunerea unitară a semnificațiilor scenici, spectatorii nu pot întreprinde decât o reperare „pas cu pas” a acestor semnificații, ceea ce conduce la „o *confruntare* înscrisă în orizontul unei *tranzacții*. Tranzacția se bazează pe respectarea codului [...], confruntarea derivă din modalitatea manipulării codului”²⁷.

Teatrul realist, descris de Cornea ca un *simulacru al existenței cotidiene*, din fidelitate față de contingent, se dedică tranzacției, în detrimentul confruntării, ceea ce ar risca, în exces, dezinteresarea și risipirea atenției spectatorului. Pe de altă parte, teatrul avangardei susține importanța confruntării, afectând fundamental codul tradițional și, ca o consecință, tranzacția, ceea ce, la limită, riscă să dea naștere unui spectacol neinteligibil. Un caz aparte îl constituie distanțarea brechtiană, unde identificarea este amendată, iar „din punctul de vedere al raportului dintre tranzacție/confruntare pe care-l am în vedere aici, originalitatea lui Brecht e că, deși a contestat principiul identificării din teatrul clasic nu a renunțat

la codul realist"²⁸. „Scriitura” scenei se constituie, în acest chip, ca limbaj independent atât de cel al sintaxei replicilor alocate, cât și de cel al dramaturgiei. Desemnarea realul, capacitatea de a conferi valoare semantică reprezentăției obligă dramaturgia să se preschimbe în limbă vorbită.

Codul beneficiază de o *funcție metalingvistică*, cu alte cuvinte, enunțul se produce ca o explicitare a propriului conținut. De exemplu: „altfel spus”, „adică” ș.a.m.d. Printr-o funcție metalingvistică se produce un retur asupra propriei entități și o discuție sau analiză a rolului pe care-l joacă. În replica unui sătean adresată unui turist: „Așa spunem noi pe aici”, săteanul atrage atenția asupra limbajului folosit în partea locului și, în egală măsură, delimitează spațiul căruia îi aparține fiecare interlocutor, țăranul declarându-se *insider*, iar turistul *outsider*. Tot astfel, în formularea definițiilor de dicționar, a comentariilor sau în adaptarea limbajului unui adult la limbajul copiilor – așa-numitul *baby talk* – este subscrisă funcția metalingvistică. În literatură, spre exemplu, în *Moftangiii* lui I.L. Caragiale, ne este oferită o definiție a unui tip uman, ceea ce reprezintă un exemplu pertinent al implicării funcției metalingvistice al acestor *vorbe despre vorbe*:

„Moftangiul este eminamente român: cu toate astea, înainte de a fi român, el este moftangiu. [...] Moftangiul poate avea sau nu profesie, poate fi sărac sau bogat, prost sau deștept, nerod ori de spirit, tânăr, bătrân de un sex sau de altul sau de amândouă, el a fost, este și va fi român adevărat...”²⁹.

În timpul reprezentațiilor teatrale, secvențele de „teatru în teatru” sau *aparté*-ul reprezintă exemple fidele ale funcției metalingvistice, ce nu trebuie subestimate, întrucât atrag atenția spectatorului asupra contextului spectacular și asupra formei și conținutului în care se manifestă specific interpretarea actorilor; ele nu urmăresc doar detalierea imaginii referentului, ci însăși punerea în joc a discursului teatral, ca dezbateră a unui „statut ontologic” precar în înțeleșuri.

6. *Mesajul* este constituit din semnale (lingvistice în cazul limbajului verbal), iar conținutul său este dat de o referință la un „ceva” anume, „ceva” pe care-l putem numi semnificat sau referent³⁰. Jakobson consideră că mesajul beneficiază de o *funcție poetică* (sau *stilistică*) în măsura în care beneficiază de elaborare (sau îngrijire) și are un scop în sine, independent de orice țel informativ. Dincolo de sensul curentul, limbajul poetic dă naștere unor impresii și sentimente diferite. Funcția poetică nu este atașată doar poeziei, ea putând fi recunoscută în numeroase forme ale limbajului. Este funcția majoră prin care se creează orice formă de artă, prin efecte speciale (repetiții, sonorități, expresii vizuale etc.):

„Zorii surâd posacei nopți și-mbină,
Spre răsărit, lungi panglici de lumină.
În calea zilei bezna-și face loc,
Titan suind cu roțile-i de foc.”³¹.

Ca o consecință a celor enunțate, mesajul este posesorul unui conținut ambiguu, corijat, transformat în funcție de o serie de elemente și

evenimente, precum și de diferența existentă între conținut și formă, fiind confirmată presupoziția: „Ceea ce constituie mesaj pentru o persoană poate fi zgomot pentru alta.”³².

Pe baza funcțiilor descrise mai sus, se poate observa că textul dramatic, în procesul de reprezentare a unui dialog (sau monolog, caz în care predomină funcția de adresare) va fi nevoit să imite comunicarea orală, ceea ce ne oferă posibilitatea de a reține diferențele semnificative între cele două tipuri de comunicare: dacă în cea scrisă enunțul este preconstruit, și bine structurat, în comunicarea orală, enunțul este spontan, absența structurării fiind consecința simultaneității gândirii și a emiterii mesajului. Cea dintâi este epurată, asituațională și favorizează funcția referențială, în timp ce a doua suportă un grad de redundanță, este situațională, încărcată de bruiaje (ezitări, tatonări etc.) și mizează pe funcțiile conativă, fatică și metalingvistică. Dacă, în general, comunicarea scrisă respectă ordinea cronologiei, cea orală o abandonează. În plus, aceasta din urmă își atașează mijloacele exprimării nonverbale. Astfel, putem discuta de o serie de completări ale schemei lui Jakobson, între care mai importante sunt cele care pun accent pe latura enunțiativă și/sau pragmatică a comunicării³³. Conform lui Émile Benveniste, „enunțarea reprezintă această punere în funcțiune a limbii printr-un act individual de utilizare”³⁴. Așadar, interesul este restrâns asupra celui care emite un enunț (asupra *locutorului*), care instituie dialogul cu un *alocutor*.

Să mai remarcăm faptul că, învederând condițiile constituirii unui *locus* al competențelor comunicative, dialogul este înțeles ca un sistem articulat, constituit din limba utilizată, subiectul care o utilizează și clipa rostirii. În schimb, pragmatica va nuanța problematica implicării sinelui în actul comunicării și va înțelege limba (și limbajul pe care-l desemnează) ca un sistem de izoglose manifest pe trei paliere: cel dintâi o traduce ca act performativ (înțeles mai bine atunci când este utilizată persoana I, de exemplu: „Vă promit...” etc.) și mijloc de stabilire a unor raporturi între interlocutori (de exemplu, de constituire a unei ierarhii de putere); al doilea deschide perspectiva unor presupoziii și a unor planuri secunde de interpretare (de exemplu: „Aș mânca orice!” presupune că subiectul este flămând); în fine, al treilea palier, vizează actele indirecte de limbaj, cele care se înscriu în formulele de politețe, de ironie etc.

Daca acceptăm și ideea unei comunicări vizuale (prin intermediul gesturilor, al mișcării, al mimicii, al pantomimei etc.), vom observa că funcțiile limbajului după Jakobson pot fi extrapolate în planul comunicării teatrale. În plus, teatrul (dar și alte arte, unele dintre ele chiar mai pregnant, cum e cazul artelor figurative) beneficiază, fără tranziții importante, și de o „funcție magică”, prin referințele la o lume sau lucruri care nu există, dar care, prin natura lor, pot fi gestionate într-un spațiu al posibilului.

1.2. *Semnul teatral*

Ce este un *semn*? A-l plasa într-o ubicuitate a fenomenelor sociale, culturale sau de altă natură, este riscant, întrucât, la prima impresie, ar trimite la obiectul cu care se află în contiguitate imediată, ceea ce ne-ar putea face să-l confundăm cu categoria indicelui sau a simbolurilor indiciale. De exemplu, fumul este mai întâi un indice al focului și abia apoi un semn al acestuia. Observăm că, în expunerea și percepția semnului, între acesta și obiect se interpune semnificatul. Mai mult, trebuie să o spunem din capul locului: în absența unui raport de substituție între ceea ce se arată și ceea ce este intuit, în lipsa intenției de a comunica și a unui cod care să facă posibilă comunicarea și, deci, cunoașterea, nu putem vorbi de semn.

În teatru, semnul nu este înțeles ca simplă alăturare de elemente ce aparțin unor arte independente (muzica, pictura, arhitectura, baletul, filmul), ci drept reorganizare a modalităților de producere a lor, de integrare și prefacere specifică a componentelor sale. Astfel, reprezentarea teatrală tinde să se constituie, repetăm, ca sistem sau construcție practic ireductibilă la elementele care o alcătuiesc. Abraham Noles spune că în teatru toate „semnele se teatralizează”³⁵, propulsând enunțurile cu privire la semn spre domenii care părăsesc spațiul riguros al cercetării semiotice, pătrunzând într-unul (și mai riguros) al filosofiei limbajului. Chiar mai mult, putem spune că prezența unui anumit semn într-un loc anume al scenei, determină ca spațiul teatral să dobândească particularități

ontice. În teatru, ca și în viață, există o relație indisolubilă între existență, cunoaștere și comunicare.

Primul care a adus într-un același sens al discuției analiza semnului și a elementelor comunicării a fost Sfântul Augustin, cel care datorează platonismului convertirea sa la creștinism, chiar dacă, în textele sale teoretice, observăm numeroase detașări de gândirea Greciei antice. Plecând de la interpretările filosofilor stoici, Augustin considera că semnele unesc cuvintele (*onomata*) și simptomele naturale (*sémeia*) în *specii*³⁶, adică descriu o legătură între elementul sensibil și conținutul lor imperceptibil, între cuvinte sau gesturi și ideile sau imaginile pe care acestea le conservă. Pe de altă parte, lucrul dobândește calitatea de semn doar în măsura în care *semnifică* ceva:

„*Aug.[ustinus]*: Ce, semnul, dacă nu semnifică, el, ceva, poate fi semn? *Ad.[eodatus]*: Nu poate.”³⁷.

Dacă modalitatea prin care individul percepe *obiectele* realității este mediată de *semne*, semnul (*signum*) – afirmă Augustin, în *De dialectica* – „este ceea ce se arată pe sine însuși simțurilor și, în afară de sine, mai indică spiritului și *altceva* [s.m.]”³⁸ Acest „altceva” (obiectul sau lucrul) nu-i este străin semnului, dar nu se găsește nici în sine.

Definiția a fost dezvoltată de Augustin în *De doctrina christiana*, unde aflăm că „semnul este un lucru care, în afara impresiei pe care o transmite simțurilor, cheamă în minte *altceva* [s.m.] din sine.”³⁹. Conform perspectivei sale psihologice,

aflăte în proximitatea formulărilor lui Cicero (v. *De inventione*, I, XXX, 48), semnul este un element perceptibil, dar *semnifică* ceva ce se află în afara sa, pe un traseu ce pornește de la văz (definit de grecii antici ca „marele simț”), trece prin memorie și voință și ajunge la conștiință. Într-o lume populată de semne, principala relație ce se constituie este între obiect (înțeles ca *signum*) și percepția senzorială (*sensus*) a obiectului aflat în afara conștiinței. Această perspectivă va fi reiterată de teologul John Poinset, în *Tractatus de signis* (1632), unde noțiunea de semn este legată atât de elementele (virtuale ale) naturii, cât și de experiența umană, o experiență dependentă, la rândul ei, de senzații, percepții și judecați (sau cogniții). Poinset discută despre prezența/absența a ceea ce aparține obiectului semnat, iar, prin aceasta, deschide premisele constituirii acelei noțiuni care, mai târziu, va purta numele de *semnificare*. Semnul poate fi semn doar în urma unui proces de semnificare, în timp ce obiectul se eliberează de constrângerile exterioare și se descrie prin datele propriei aparențe.

O altă distincție majoră este operată de Augustin între semnele produse de natură, semnele naturale (*signa naturalia*), la care intervenția omului este absentă și cele instituite sau convenționale (*signa data*), care presupun intenționalitatea și, ca urmare, apelează la intuiție, în vederea interpretării și înțelegerii lor adecvate. Fără a fi excluse din câmpul comunicării, *signa naturalia* semnifică fără premeditare și „fără nicio dorință de a semnifica”⁴⁰, în timp ce *signa data* autorizează pe deplin

comunicarea, despărțindu-se, din perspectiva receptării lor, în *signa visibilia* (proprii teatrului⁴¹, dansului, pantomimei, dar și scrierii, picturii și sculpturii) și *signa audibilia* (cuvintele rostite sau sunetele muzicii). *Gesturile* sunt descrise, în opera lui Augustin, ca elemente fundamentale ale comunicării, „ca niște cuvinte vizibile”⁴², ce semnifică, însă, într-o manieră inferioară cuvintelor propriu-zise. Implicarea semnelor naturale în aria reprezentației teatrale este condiționată, pe de o parte, de capacitatea spectatorului de a asocia fenomenul natural ivit cu datele interne ale spectacolului, pe de alta, de dorința spectatorului de a provoca o atare alăturare. Astfel, unele semne artificiale (de exemplu: accentul actorului) pot fi interpretate ca semne naturale, tot așa cum unele semne naturale (de exemplu: un moment de interpretare peltică) pot fi percepute ca semne artificiale.

Avântul și prestigiul pe care îl vor lua teoriile cu privire la semn îi datorează imens lingvistului elevetian Ferdinand de Saussure. Conform acestuia, „se poate [...] concepe o știință care studiază viața semnelor în viața socială; ea ar forma o parte a psihologiei sociale și, prin urmare, a psihologiei generale; o vom numi *semiologie* (din gr. *Sêmeion* „semn”). Ea ne-ar învăța în ce constau semnele și ce legi le cârmuiesc.”⁴³. În vederea definirii semnului, Saussure figurase o relație diadică, arbitrară⁴⁴ și inseparabilă a elementelor care-l compun: *semnificant* (adică cel ce denumește ceva, expresia)-*semnificat* (adică ceea ce este denumit, conținutul). Cel din urmă, semnificatul este strâns

legat de activitatea mentală a omului și are ca țință transmiterea unor idei, pe scurt, comunicarea⁴⁵. La Saussure, semnificarea este strict alăturată unui proces de comunicare sau, în aprecierea lui Michel Foucault, unuia de reprezentare:

„Dacă semnul este pur și simplu legătura dintre un semnificant și un semnificat (legătură care este arbitrară sau nu, voluntară sau impusă, individuală sau colectivă), în orice caz raportul nu poate fi stabilit decât în elementul general al reprezentării: semnificantul și semnificatul nu sunt legați decât în măsura în care și unul, și celălalt sunt (ori au fost, sau pot fi) reprezentanți, iar unul e o reprezentare actuală a celuilalt.”⁴⁶.

Semiotica s-a constituit ca știință independentă odată cu Charles S. Peirce (1838-1914). Este important să remarcăm că Peirce nu a fost interesat de semne ca simple vehicule ale unor conținuturi ale gândirii, ci și ca sisteme în care apare comunicarea acestor conținuturi. El a conceput semnul ca fiind „tot ceea ce comunică o noțiune definită a unui obiect, de orice fel ar fi el”⁴⁷, ceea ce înseamnă că, pentru a comunica un lucru, omul apelează întotdeauna la semne. Într-o scrisoare către Lady Welby, din 23 decembrie 1908, el a definit semnul „ca ceva ce este în așa fel determinat de altceva, numit Obiectul său, și care determină un anume efect asupra unei persoane, efect pe care-l numesc interpretantul său, încât acesta din urmă este determinat mijlocit de primul.”⁴⁸. Semnul devine, deci, „ceva ce ține locul pentru altceva” (un *reprezentamen*) și are funcția de adresare, iar acel

ceva al cărui loc îl ține este chiar obiectul. Interpretantul, în schimb, poate fi un nou semn, la care trimite semnul inițial, semnificarea implicând un proces de *judecată*. Deci, la Peirce, sistemul semiotic formează o triadă, alcătuită din semn (sau *representamen*), obiect (care face posibilă interpretarea) și interpretant. Intruziunile logicii au fost utilizate din plin de Peirce, în întreaga sa teorie semiotică. Teatrul, se poate vedea cu ușurință, pune permanent accent pe interpretant, adică pe incitarea mecanismelor intelective ale spectatorului.

Simbolul, pe care îl vom mai discuta în rândurile de față, poate fi recunoscut în semnificantul lui Peirce, dar poate fi, totodată, interpretat ca semn. La Ogden și Richards, particularitățile simbolului au fost prelungite și asupra imaginii sau a gestului⁴⁹. Oricum, în teoria semiotică a acestora, „termenul « simbol » acoperă o sub-clasă a semnelor: semne artificiale, emise în mod voluntar. Ele se aplică la « semne pe care oamenii le utilizează între ei pentru a comunica și ca instrumente ale gândirii »: cuvinte, imagini, gesturi, desene, sunete mimetice.”⁵⁰.

Modalitatea de organizare a sistemului de semne este unul *ierarhizant*, fiind urmărită o stabilitate care se împlinește (cu puține excepții) abia la căderea cortinei. Ca urmare, se constituie ca *întărire* a unor acțiuni, fapte sau idei transpuse scenic. Conform lui Charles Morris, continuatorul lui Peirce, prin intermediul sistemelor semiotice, individul ia cunoștință, în mod indirect, de realitatea vizată, în locul cognitivității apărând

comportamentul (ceea ce, de bună seamă, ne avertizează de influența masivă a behaviorismului, dar și de o reluare tematică a comportamentului ca dat semnificativ, în scrierile lui Lucien Goldmann și Pierre Francastel):

„Civilizația umană depinde de semne și de sisteme de semne, iar mintea umană nu poate fi separată de funcționarea semnelor – dacă nu cumva capacitatea de gândire ar trebui chiar identificată cu o astfel de funcționare.”⁵¹.

Doar atunci când obiectul este unul și același cu utilizatorul semnelor, distincția este neclară, pronumele personal „eu” având atribute specifice contextului în care este folosit. Ca urmare, Morris stabilește trei niveluri de funcționare a semnului (iar în acest punct pare mult mai apropiat de clasificarea dată de Saussure semioticii): *semantic* – punând în corespondență semnul și semnificația acestuia sau, mai precis, „relațiile semnelor cu obiectele la care se aplică semnele”⁵²; *sintactic* – asociind semnele între ele și stabilind o multitudine de relații de tip sistemic; *pragmatic* – însemnând relația semnelor cu interpretanții, dar și „relația semnelor cu cei care le folosesc.”⁵³.

Aceasta ne conduce spre dihotomia dezbătută de Tadeusz Kowzan, între semnele motivate și cele arbitrare⁵⁴. În opinia semioticianului polonez, problema motivației se pune între semnificant și semnificat și între semnificant și referent (sau „lucrul” desemnat), cu alte cuvinte, privește criteriile și calitatea interpretării: „Rațiunile alegerii formei unui semn pot fi evidente pentru un creator

(ceea ce indică un semn motivat), fără a fi și pentru receptor (deci, marchează un semn arbitrar). Relația cauzală între semnificatul și semnificantul unui semn, ca și între semnificant și referentul său, poate fi evidentă pentru emițător (semn motivat, conform acestui criteriu), fără a fi pentru receptor (semn arbitrar).⁵⁵ În teatru, majoritatea semnelor – artificiale fiind – au, în mod dominant, un caracter motivat. Ceea ce face ca orice corelare între planul expresiei (al semnificantului) și planul conținutului (al semnificatului) să fie condiționată de dubla „lectură” a reprezentației scenice, a creatorilor scenici și a spectatorilor.

Dar, dacă la nivelul creației scenice (care cuprinde actorii, regizorul, scenograful etc.) ambiguitatea este relativ scăzută în stabilirea unei relații între semnificant, semnificat și referent, la nivelul spectatorilor, interpretarea se poate solda cu ocurențe neașteptate, în funcție de gradul de echivoc al semnului teatral emis. Astfel, lacrimile unui actor, provocate de o iritație oculară, pot fi interpretate ca motivate în contextul acțiunii dramatice. Deci, spectatorul poate asocia varii legitimări, chiar și atunci când referentul este diferit de cel invocat, iar, în funcție de codurile culturale, gesturile (semne teatrale prin excelență) își conturează argumente dintre cele mai neașteptate⁵⁶. Un anume gest dintr-un spectacol de teatru kabuki poate primi interpretări diferite din partea unui spectator occidental, neinițiat în această formă de manifestare teatrală: dacă surâsul este tradus de un japonez ca instabilitate emoțională, pentru un european, el va însemna afecțiune sau chiar simbol

al atracției erotice; tot astfel, universul culorilor sau cel al sunetelor păstrează un echivoc în ceea ce privește semnificația sau temeiul lor.

Or semnul izolat nu transmite un mesaj, el este un „« instrument » care *servește* la redarea unei idei, a unui concept sau a unui sentiment, cu care semnul însuși nu coincide: instrument care evocă un concept în virtutea unei « convenții » și în conformitate cu o tradiție determinată, însă care nu are cu conceptul evocat nici o relație necesară de tip cauză-efect ori invers.”⁵⁷. Devenit *ustensil* al comunicării teatrale, un anume semn poate fi normat într-un număr nesfârșit de contexte, îmbogățind paleta de semnificații ale situației dramatice. Iar dacă utilizăm și o direcție behavioristă, semnul poate fi recunoscut în toate actele scenice care condiționează sau generează noi acte ale aceluiași context. Semnificantul, verbal sau gestual, caută să rupă ordinea stabilă a limbii, ocolind desemnarea obiectului în urma izolării semnificatului: uneori, prin expunere simultană, nu se face doar o economie de timp, ci se obține și un efect sporit scenic. În teatru, desemnarea – și, împreună cu aceasta, comunicarea – concurează semnificarea.

Pe scurt, teatrul se folosește din plin de ambiguitatea semnelor, spectatorul reținând întotdeauna acele semne care îl ajută în fixarea unui semnificat, ori a unui referent. Ca realitate apărută în urma ocurenței semnului, referentul – textual: verbul, sau vizual: decorul, personajele etc. – se oprește asupra obiectului generic desemnat. De exemplu, într-o reprezentare cu *Pescărușul* lui Cehov, semnul pescărușului trimite la un referent

constituit din toți pescărușii care au existat, există sau vor exista vreodată, ceea ce, evident, obligă la un efort de abstractizare, propriu formalismului cultural. Dar, lucrurile nu întotdeauna sunt atât de simple, semnul făcând vizibil un sens denotativ proxim. Uneori semnul obligă la operarea unui proces complicat de relevare a conotațiilor, a unui sens oblic sau chiar obscur, ofertant interpretărilor elaborate.

Mihaela Tonitza-Iordache, sub influența semioticii structurale a lui Greimas, înscrie semnul teatral într-o complexă rezonanță cronotopică⁵⁸. În spectacol, impresiile spațio-geometrice, vizuale sunt mult mai puternice, mult mai frapante decât cele temporal-auditive. Primele, *sincronice* sunt percepute simultan, cele din urmă, *diacronice*, sunt percepute succesiv. În spectacolul de teatru, se observă un raport de încadrare și determinare reciprocă a celor două categorii de semne, dar și o interferență a relațiilor *in presentia* și a celor *in absentia*, în fapt o întretăiere a realului și a imaginarului. Autoarea indică trei aspecte ale semioticii care marchează orice formă de manifestare teatrală⁵⁹:

- necesitatea *organizării* elementelor de comunicare într-un sistem, ceea ce presupune existența unui model și a unor relații de analogie;
- necesitatea *clarității*, care restrânge aria interpretărilor formei teatrale; aceasta însă, riscă să arunce asupra spectacolului fie umbra didacticismului, fie a autopastișei sau a redundanței;
- necesitatea *expresivității* (a stilizării), care va contura poetica reprezentăției teatrale, manifestându-se prin instrumentele metaforei,

metonimiei, a simbolului, hiperbolei și elipsei.

Reprezentăția teatrală constituie, așadar, *realul* vieții. Este un joc continuu între iluzia realității și mimarea acesteia. Dar, dincolo de aspectele care întrețin aprinsă discuția asupra teatralității și a specificității reprezentației teatrale, este *vizibil* concretul figurat scenic, prezența, *semnul*. Este lucrul care ne împinge spre o asumare a „traducerii” și interpretării actului teatral și a punerii în mișcare a mecanismelor de relaționare a ceea ce ochiul uman vede. Teatrul clasic operase cu mijloace de expresie constituite pe schema convențiilor sociale și a comportamentelor comune, normate. Abia în secolul XX, în căutarea unor repere eidetice ale teatrului, Grotowski, Artaud, Manea se vor opune acestui principiu, afirmând (și reluând, fără să știe, cuvintele lui Saussure) că orice convenție sau regulă neglijează valoarea intrinsecă a expresiei.

Ca spectatori, ne raportăm la o exterioritate percepută senzorial, fără a nega dorința de a înțelege ceea ce se ascunde dincolo de aparențe. Pentru că nu doar teatralitatea este „un dat de creație” (Roland Barthes), ci și actul „lecturii” spectacolului. Spectatorul reface, mental sau discursiv, o imagine *deformată* conform unei grile estetice personale: raportul său cu scena nu este de *similitudine abstractă* (Umberto Eco), ci unul adus în planul concretului fizic. Cel ce privește este un creator egal cu cel care a dat naștere operei dramatice sau cu cel care a făcut posibilă reprezentația scenică: rolul spectatorului este major, chiar dacă, cel mai adesea, este neglijat.

Astfel încât întrebările pe care ni le punem în legătură cu înțelegerea și interpretarea fenomenului teatral pot beneficia, măcar în parte, de răspunsurile semioticii. Și asta pentru că, dintre toate artele, teatrul este cel mai „real” posibil, ceea ce se întâmplă pe scenă se întâmplă cu adevărat și nu este rodul imaginației noastre. Teatrul este un *aici-acum* concret, iar iluzia și denegarea sunt consecințe ale „tropismului” care, uneori, fără să știm, ne face „prizonierii” ficțiunii luminate de scenă. Printr-o analiză a semnelor teatrale și a relațiilor dintre ele se poate aspira la o punere în chestiune a sensului reprezentației teatrale: este un prim pas esențial pentru înțelesuri ce pot să urmeze.

1.3. *Dialog dramatic - dialog teatral*

Textul dramatic se află la răscrucea a două direcții ale comunicării, cea scrisă – aparținând formelor literare, discursurilor verbale estetice și nonestetice; și cea orală – anturată de artele spectacolului⁶⁰. În ambele, este exersat dialogul, ca interacțiune între doi sau mai mulți indivizi și ca strategie ce urmărește înfrângerea unei părți de către o alta (cu alte cuvinte, se bazează pe o simultană victorie a unuia și pe eșecul celuilalt). În *Gorgias* (sau *Despre retorică*), Platon descrie metoda eficientă de a conduce un dialog, prin persuadarea celuilalt, în așa fel încât să sporim șansele aflării adevărului:

„De nu te voi putea aduce martor în sprijinul celor ce susțin, pe tine unul singur, voi socoti că n-am dat nicio încheiere celor discutate,

nu mai mult decât ține, în cazul că n-ai dobândi sprijinul mărturiei mele – măcar acesta –, lăsând la o parte mulțimea celorlalți martori.”⁶¹.

Dialogul, în expunerea unuia dintre cei mai importanți teoreticieni ai hermeneuticii, Hans-Georg Gadamer, înseamnă *înțelegere*, ceea ce pune în relație gesturile, cu o puternică valoare predictivă, și cuvintele rostite, cu un conținut nominal, impunându-se dialectica întrebării și a răspunsului. În acest context, dialogul teatral se supune imperativelor unei duble tipologii de receptori: receptorul scenic (cel care vizează universul ficțiunii) și receptorul public (cel care, obligat să recurgă la o înțelegere și interpretare a spectacularului, consacră relația scenă-sală). Acum, putem asimila teoria mitic-arhetipală practică de Northrop Frye, prin care drama este definită ca „o imitare a dialogului sau a conversației, iar retorica conversației trebuie evident să fie cât mai curgătoare, incluzând o varietate mare de tipuri, de la vorbirea în clișee, până la asaltul și eschiva verbală care poartă numele de stichomythie, când e în vers regulat; trebuie să facă față unei duble dificultăți – aceea de a exprima firea vorbitorului și ritmul vorbirii, adaptându-le, în același timp, situației și stării de spirit a celorlalți vorbitori”⁶². *Dialogicul* (adică dialogul logic⁶³), invocat de Frye, ne permite să facem o distincție între semantică și pragmatică. Charles Morris semnală, încă în 1938, faptul că semantica pune în relație semnele și obiectele, în timp ce pragmatica așază față-n-față semnele și utilizatorii acestora:

„Semantica se ocupă de relația semnelor cu designata lor și astfel cu obiectele pe care acestea pot să le denote sau le denotă. [...] semnificația de rezistență a pragmatismului constă în faptul că el a îndreptat atenția spre relația semnelor cu cei care le folosesc [...]”⁶⁴.

Să ne reamintim faptul că majoritatea reprezentațiilor teatrale sunt analitice, conforme definiției date de Wolfgang Kayser, adică sunt întoarse spre trecut, iar ceea ce publicul vede este doar consecința unor evenimente încheiate⁶⁵. Și că, prin implicarea *iluziei*, se consimte la imitarea conversației cotidiene, în așa fel încât dialogul să cuprindă într-o formă disimulată întrebările spectatorului cu privire la evenimentele care au avut loc înainte de ridicarea cortinei, cu alte cuvinte, să suplinească lipsa pregătirii publicului în ceea ce privește evenimentul scenic. Dialogul este astfel condus, încât să dea informații cu privire la locul, timpul, personajele și acțiunea care au loc, istoria și trecutul fiind întemeiate pe premisele prezentului. Același dialog urmărește să persuadeze spectatorul, să-l conducă spre un anumit tip de judecată și traducere estetică a întâmplării scenice, fie prin verosimilizare (în teatrul realist sau naturalist), fie, dimpotrivă, prin dedramatizare (în teatrul absurd). Dacă unul dintre caracteristicile dialogului cotidian este redundanța, în cazul dialogului teatral realist sau naturalist, enunțul dialogal este epurat, în timp ce, în teatrul contemporan (cu precădere în cel absurd), utilizarea însemnelor conversației cotidiene are un pronunțat

caracter metalingvistic, atrăgând atenția asupra practicii și a rostului limbajului⁶⁶.

1. *Situația contextului dialogal* este definită prin loc, timp și interlocutori și depășește limitele stricte ale scenei (sau ale mediului reprezentăției), menținându-se pe o dublă axă, lingvistică și psiho-sociologică. Situația dramatică se constituie fie prin imitarea unui context neformalizat, deschis, familial, fie prin adoptarea unui *status* formal, stabil, cum este, de exemplu, cel al interogatoriului, modulând semnificația enunțurilor. Totodată, scena disociază un context lingvistic (propriu dialogului verbal) de un context non-lingvistic, gestual. La Jakobson, am văzut, contextul este unul din cei șase factori ai comunicării, având o funcție referențială, denotativă, este, ceea ce indică mesajul.

1.1. *Locul* mediază transmiterea replicilor, altfel spus: determină acele „condiții fizice care favorizează emiterea și receptarea nu numai a actului inițial, dar și a replicii”⁶⁷. În cazul în care mesajul este transmis prin intermediari, iar răspunsul urmează un același traseu, „locul” devine chiar mesagerul, ca în cazul lui Lache din *Amici de I.L. Caragiale*: „Când am zis eu că ești deștept, întâi a zâmbit așa, adică: « Prost ești! » » mie, și pe urmă zice: « O fi deștept, nu zic; dar e cam... zevzec »”⁶⁸. În cazul unei replici de tipul: „N-am cum să-i transmit ceea ce mi-ai spus”, este indicată absența spațiului mediator. În alte cazuri, incertitudinea legată de emițătorul mesajului pune în dilemă rolul și funcția spațiului mediator, ca în *Așteptându-l pe Godot*, de Samuel Beckett, unde Băiatului – mesager al lui Godot – ne este dificil să-i atașăm un atribut,

o funcție sau o marcă, în absența unei clare stabiliri a celui care l-a trimis.

1.2. *Timpul* este dependent de loc, prezența sau absența unor repere spațiale conducând la o distanțare sau o apropiere temporală. Prezentul scenic, fundamentat pe verb și mișcare, satisface teoria psihomecanică a lui G. Guillaume, prin care este conservată *durata* acțiunii și nu elementul punctual, aristotelic, al unui act uniform, „acum”-ul; astfel, prezentul, în reprezentarea teatrală, va include momentele trecutului și expectanțele viitorului, și va constrânge la o negociere între analiticul și sinteticul dramei.

1.3. *Interlocutorii* prezenți în cadrul dialogului sunt descriși în funcție de două tipuri de determinări:

1.3.1. *Determinări externe*, cele care impun, înainte de toate, condiția de număr: minim doi. Lucrurile par a fi, în ultimă instanță aceleași și în cazul monologului, când inter-locutorul este un Tu subiectiv, sinele actorului.

1.3.2. *Determinări interne*:

a) *Competența*, adică „a ști” și „a putea”, reprezintă nivelul static, non-acțional, pasiv. *A ști* reprezintă componenta sistemică, întrucât include necesitatea unei disponibilități cognitive, a cunoaște, deci a avea o competență teoretico-reflexivă. *A putea* reprezintă componenta interacțională, fiind rezultatul unei aptitudini, a unei competențe practice și conduce la abilitarea dialogului. În plus, apreciază N. Chomsky, la distanță de *performanța* lingvistică, *competența* conturează individualitatea utilizatorului limbii și

disponibilitatea sa creativă. Odată cu dobândirea competenței lingvistice, subiectul poate aspira și la o competență comunicativă, care să-i permită adecvarea la contexte situaționale diferite (Dell Hymes).

b) *Motivația* este: *internă* (subiectivă): „a-i plăcea” și „a-l interesa”, punând într-o relație afectivă subiectul cu un lucru străin sinelui; și *externă* (obiectivă): „a trebui”, „a se cuveni”, „a fi bine”, bazându-se pe motivarea externă lingvistică, pe raportul dintre semnificat și semnificant, dintre conținut și formă.

c) *Intenția* este dată de componenta volitivă: „a vrea” și este reglată de normele și condițiile contextului social, psihologic, cultural etc.

2. *Interacțiunea* este o componentă specifică a comunicării, postulând un șir de negocieri ale obiectivelor discursului. Actele cu valență dialogală („forța de interacțiune”⁶⁹) urmăresc orientarea reacției interlocutorilor și impune următoarele condiții: de adresare; a obligației de replică; a dreptului la replică.

3. *Enunțul*, ca act individual și componentă „statică”⁷⁰ a comunicării, cumulează două condiții: *fonică* (intensitatea, succesiunea replicilor etc.); *expresivă*: structura lexicogramaticală, referința externă, referința internă.

4. *Receptarea* ne face atenți la cel care primește mesajul și este condiționată de *atenție* și de capacitatea *decodării expresiei* (făcând posibilă fie o receptare explicită, fie una implicită).

1.4. Didascaliile

Didascaliile⁷¹ privesc modul și contextul în care se comunică textul dramatic. În antichitatea greacă, au desemnat indicațiile date de dramaturg (se presupune existența unor notițe ce aveau rolul unor „caiete de regie”, fără a fi legate de manuscrisul pieselor) și puse la dispoziția interpreților în timpul concursurilor tragice sau comice. În lumea latină, au devenit scurte prescripții cronotopice, precedând textul dramatic. În secolul al XVII-lea, Corneille, în *Le discours sur les trois unités* (1660) și abatele d'Aubignac, în *Pratique du théâtre* (1657), au adus în discuție necesitatea includerii/excluderii didascaliilor din textul dramatic. Primul a propus menținerea acestor notații în marginea textului principal, cu alte cuvinte, o detașare clară a paratextului de dialog:

„Aristotel, spune el, pretinde ca o tragedie izbutită să fie frumoasă și capabilă să placă fără intervenția actorilor și în afara reprezentației. Pentru a-i înlesni cititorului această plăcere, nu trebuie să-i stingherești spiritul ca și pe cel al spectatorului, întrucât efortul pe care e obligat să-l facă pentru a și-o imagina și reprezenta în minte diminuează satisfacția pe care ar trebui să o primească. Astfel, sunt de părere ca poetul să aibă grijă să noteze la margine amănuntele acțiunii care nu fac decât să încarce versurile și care le-ar răpi chiar ceva din demnitatea lor. Actorul le suplinește prin joc, întrucât din textul dialogal nu pot fi decât intuite”⁷².

Astfel, actorul va incarna cu ușurință recomandările autorului (desigur, prin aceasta, Corneille induce ideea diferențierii textului scris

de reprezentația teatrală). În schimb, d'Aubignac a considerat didascaliile ca indispensabile justei înțelegeri a operei:

„[...] toate gândurile poetului, scrie el, fie cu privire la decorațiuni, fie cu privire la atitudinile și mișcările personajelor, la costumația sau gesturile necesare unei bune înțelegeri a subiectului, e necesar a fi exprimate prin versurile ce trebuiesc recitate.”⁷³.

Apoi, didascaliile au reapărut în drama burgheză a secolului al XVIII-lea, când spectatorii și-au reorientat gustul spre *vizualul* spectacolului de teatru: scenele încărcate cu emoții, ce puteau fi exprimate doar prin gesturile și atitudinile actorilor, au pretins textului dialogal să conviețuiască alături de tot mai ample notații didascalice. La Diderot, acestea vor fi descrise – în *Discours sur la poésie dramatique* (1758) – cu un cuvânt generic: pantomima⁷⁴, pentru ca, odată cu epoca romantică, didascaliile să intre într-o epocă a literaturizării, prin amplificarea și nuanțarea indicațiilor de scenă, până la utilizarea unor figuri de stil străine până acum operelor dramatice. Mărturie stau italicele din piesele lui Victor Hugo (v., ca exemplu, piesa *Ruy Blas*). Didascaliilor li s-a reinvestit credit în secolul al XIX-lea, prin Paul-Louis Courier, celebrul pamfletar politic al vremii – când a ajuns la modă *teatrul pentru lectură* și când a câștigat teren așa numita „poezie dramatică”⁷⁵ –, mai apoi fiind folosite din plin de un autor de melodrame faimos în epocă și aproape uitat astăzi – René-Charles Pixérécourt. Prin afirmarea

regizorului, la sfârșitul secolului al XIX-lea, montările scenice au simțit nevoia unor tot mai elaborate explicații și lămuriri, ceea ce a condus la extinderea și revitalizarea rolului metalingvistic al acestui „text secundar”⁷⁶ și la fortificarea imaginarii vizuale.

Interesul pentru didascalii nu este cu totul străin reacției față de *anti-teatralitatea* născută în cultura clasică franceză, despre care discută Michael Fried în lucrările sale⁷⁷. Având ca obiect de cercetare operele picturale ale clasicismului – pânzele lui Chardin, Van Loo, Vien, Greuze, care, prin „reacția anti-rococo”, produc întoarcerea la clasicism –, Fried observă faptul că anti-teatralitatea se ivește în virtutea unei experiențe a spectatorului, atunci când acesta, privind spre opera de artă, resimte propria integrare în spațiul reprezentației. Practic, prin anti-teatralitate, este aclamată negarea prezenței spectatorului (persuadarea sa) și se produce o interogare deloc priitoare a esenței vizuale. Prin manipularea acestui mecanism al incluziunii, este restituită practica subiectivității, parcă urmând recomandările lui d'Aubignac, care, în *Pratique du théâtre*, cerea poezilor dramatici să creeze ca și cum spectatorul nu ar exista.

Așadar, teoria *verosimilului*, apelată cu larghețe în teatrul clasic, se sprijină pe o „ontologizare” a discursului și pe un imaginar din care spectatorul este retras. Dar, totuși, despre ce privire putem vorbi în teatrul clasic, atâta timp cât orice spectacol este creat pentru a fi văzut? Este vorba de o privire care ne înstrăinează de practica vieții cotidiene, deschizând drumul spre inima

ficțiunii, o privire care ignoră analiticul, care nu probează, ci expune. Observăm că teatrul clasic izvorăște dintr-un paradox: obligă spectatorul să-și asume *distanța*, necesară oricărei priviri aruncate în afara propriei ființe, și, tot astfel, să excludă orice punct de *vedere*, adică să se „topească” în jocul reprezentației.

Astăzi, prin didascalii se înțelege partea care acompaniază textul dramatic, cu scopul elaborării unor indicații scenice: titlul, lista personajelor, precizările cronotopice, de decor și de mizanscenă. Conform definiției date de Anne Ubersfeld, didascalia „cuprinde [...] tot ceea ce permite să determine condițiile enunțării dialogului (în mod mai general al discursului teatral)”⁷⁸ și ne apropie, tot mai mult, de contextual comunicării. Așadar, adresându-se creatorilor scenici, în vederea sprijinirii actului mizanscenei – prin care devine „act de limbaj directiv” sau chiar imperativ⁷⁹ – și publicului, ghidându-i pașii pe cărările unui ficțional augmentat, didascalia califică diegetica textului (și, împreună cu aceasta, timpul și spațiul ficțiunii), sugerându-ne o imagine „bifrons”, cu ajutorul căreia putem arunca o privire simultană spre realitatea *reală* a scenei și spre cea *imaginară* a textului dramatic.

Un loc aparte îl ocupă indicațiile de regie, definite ca *para-text didascalice*⁸⁰; acestea fragmentează și intră într-o relație tensionată cu textul dialogat, pentru a scoate din „anonimat” motivații, gesturi, tensiuni și atitudini ale personajelor, dând astfel un sens logic, firesc înlănțuirii replicilor și jocului interpreților. Având puternice valori proxemice⁸¹,

indicațiile de regie controlează transformările decisive ale unor situații dramatice incerte și pot stabili cu o mai justă rigoare raportul de forțe între personajele aflate în relație/conflict și între personaje și ansamblul elementelor actanțiale. Totodată, ridică numeroase întrebări legate de rolul pe care textul dramatic îl joacă în transpunerea scenică, fie susținând propunerea dramaturgului, fie asumându-și reformulări interpretative, omisiuni sau chiar distanțări față de proiectele autorului, caz în care didascaliala devine un text facultativ. Dificultățile sunt înmulțite dacă indicațiile de regie semnaleză componente ale psihologiei personajului sau accente de dispoziție, dificil de transpus în limbaj scenic⁸². Cu aceasta, se pun în discuție modelele, metodele și instrumentele de analiză ale textului dramaturgic și a celui rostit în actul reprezentației, în măsura în care acesta din urmă este condiționat de un *para-text* corectiv, cu orientări, adeseori, divergente proiectului inițial.

Din multitudinea de clasificări propuse de Sanda Golopenția⁸³ (*generală*: inițiale, funcționale, expresive, textuale; *sintaxică*: exterioare, interioare, unde avem: *în funcție de domeniul dialogal* atins: macrodidascalii, microdidascalii, mezodidascalii; *în funcție de gradul de independență*: independente și relative; *în funcție de caracterul continuu și discontinuu*: continue și discontinue; *semantică și pragmatică*), reținem conceptele de *preludiu* și *postludiu* didascalice, prin care se depășește spațiul limitat al construcției dramatice. Astfel, prin *preludiul* pe care didascaliala îl suscită, se inițiază o circularitate ideatică, de la „lumea reală” la cea proprie ficțiunii și, invers, de

la universul dramatic spre mediul sensibil al spectatorului (sau al lectorului). În fine, prin *postludiul* didascalic se produce deznodământul, printr-un proces de rememorare. Autoarea reține și dubla lectură pe care o putem face didascaliei: *operatorie* și *literară*. Cea dintâi ar servi drept „punct de plecare pentru un proces de deschidere semiologică, ce aparține regizorului, de a o intensifica sau de a o stopa la momentul oportun”⁸⁴, conducându-ne spre concretețea actului scenic. Pe de altă parte, lectura *literară* „pregătește lectorilor paliere de « realizare imaginară », la nivelul cărora, mai mult sau mai puțin ghidați de autor, vor pune în scenă piesa pe care se pregătesc să o citească.”⁸⁵.

Uneori, didascalia figurează ca o componentă *intra-text*, când, cel mai adesea, este numită *didascalie internă*, consfințind bogăția semantică a scrierii și caracterul subiectiv al discursului, ca în cazul *Uciderii lui Gonzago*, din *Hamlet*, unde protagonistul își instruiește actorii cu acribie și patos:

„Recită tirada, rogu-te, așa cum ți-am rostit-o eu, ușor curgător; ci dacă o răcnești, așa cum o fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mâinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol [...]. Nu fi nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului [...]”⁸⁶.

Tot așa, în *Henric al IV-lea*, de Pirandello, Landolfo îi dă lui Belcredi indicația: „Domnia-voastră va trebui să stați respectuos, mai de o parte”, iar, când acesta apare costumat, Doamna Matilde îi spune: „Vai, Doamne! Nu, nu, pleacă de aici! Ești de neconceput: pari un struț deghizat în sihastru!...”⁸⁷. În aceste cazuri, se naște un soi de perplexitate de înțelegere: spectatorului îi este mai puțin clar ce anume și cât aparține textului dramatic (în inima acțiunii dramatice ivindu-se, în consecință, fapte neașteptate) și ce anume părăsește spațiul teatral, constituindu-se în simple instrumente de administrare a reprezentației.

În textul de teatru contemporan, didascaliala este, adeseori, hipertrofiată, depășind rolul unor simple indicații de regie și sfârșind în pagini autonome, descriptiv-narative, cum putem vedea, de exemplu, în textele lui Claudel, Pirandello, Adamov, Genet, Beckett sau în cele ale lui Camil Petrescu. Uneori, didascaliala deține cheia unei întregi creații. Iată, ca exemplu, în piesa lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, mai precis, în finalul actului întâi suntem invitați să decelăm un sens sau un altul, din dialogul personajelor Valdimir și Estragon:

„VLADIMIR: Dacă tu crezi că așa e mai bine, putem să ne despărțim.

ESTRAGON: Acum nu mai contează.

Tăcere.

VLADIMIR: Adevărat, acum nu mai contează.

ESTRAGON: Atunci, mergem?

VLADIMIR: Să mergem.

Nu se clintesc.”⁸⁸

Desigur, finalul actului doi e o replică la indigo a celui dintâi. În această indicație regizorală: „Nu se clintesc!” pare a sta rezoluția semantică a piesei. Dacă pentru o secundă spectatorul/cititorul poate răsufla ușurat – în clipa în care Vladimir și Estragon își anunță gândul de a părăsi locul în care se găsesc Dumnezeu știe de când – în următoarea clipă, autorul îl trezește pe spectator/cititor la realitate, reamintindu-i că se află în plină deriziune: „Să mergem” nu mai are decât valoarea unei replici rostite în gol, imobilizate într-o descurajantă aparență a faptelor continuu amânate: personajele rămân nemișcate, incapabile să schimbe ceva în propriul destin. Cei doi suportă ruina energiilor trupului, în urma prescripției brutale, nemijlocite și categorice a autorului: „Nu se clintesc” – își încheie Beckett piesa, ripostând parcă în fața oricărei pretinse euforii a libertății.

Oferta informațională fiind superioară în cazul lecturii textului dramatic, cititorul este condus pe o poziție de superioritate față de cea a spectatorului; beneficile pe care le oferă acum didascalia se îndreaptă aproape exclusiv spre lectorii piesei, oferindu-le un surplus de informații, dar și de mesaje cu valoare poetică; totodată, remarcăm dificultatea, ba chiar imposibilitatea transubstanțializării scenice a didascaliilor narativizate. Limitele romanescului sunt, uneori, abuziv încălcate, ca în *Le Soulier de satin* (1924-1929), a lui Paul Claudel, creație ce poate fi cu greu considerată operă teatrală, sau în *Acte sans paroles* (I – 1956 și II – 1959) a lui Beckett, o lungă didascalie ce descrie gesturile și acțiunile unui

personaj mut. Ca urmare, ne vom întreba, alături de Anne Ubersfeld, asupra statutului lingvistic (dar și ontologic) al didascaliiilor:

„Distincția lingvistică fundamentală între dialog și didascalii atinge subiectul enunțului, adică al celui care vorbește. În dialog sunt niște ființe de hârtie, pe care le numim personaje (distincte de autor); în didascalii e autorul însuși.”⁸⁹.

Așadar, e doar autorul, desprins de alte implicații subsecvente și păstrând în prim plan reflexivitatea, ca procedeu de compensare a vocii auctoriale. Având o valoare extradiegetică (tehnică) și anulând orice presupunere a unei temporalități a discursului, didascalia anunță un nivel al narațiunii primare în care personajelor nu li se dă cuvântul⁹⁰. Desigur, și în acest caz, putem reține unele excepții, atunci când didascalia este constituită pe structura unor genuri străine celui dramatic. În piesele lui Ionesco – în *Lecția* sau în *Scaunele* – ne sunt date numeroase note de subsol, cu scopul preîntâmpinării unor neînțelegeri sau gafe de mizanscenă. Alteori, dramaturgul recurge la comentarii sau remarci critice la unele spectacole sau sisteme regizorale, punând în lumină un veritabil spectacol interior⁹¹.

Note:

¹ I. Obolsobê, *apud* Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 79. Totuși, nu sunt chiar atât de îndepărtate timpurile în care teatrul era înțeles fie ca transpunere scenică a unei text literar (dramaturgic), fie ca mijloc de dezbatere a

unor chestiuni cărora artele, filosofia sau științele nu le-au aflat răspuns. Chiar semioticienii au păcătuțit, considerând teatrul, mai precis reprezentația teatrală, ca sistem enclavizat, „construct ipotetic” la Keir Elam, „sistem formator secundar” la Patrice Pavis. V. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980, pp. 100-101; Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Universitaire du Québec, 1976, p. 100.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 79.

³ V. Denis McQuail, *Comunicarea*, traducere de Daniela Rusu, prefață de Ioan Drăgan, postfață de Iulian Popescu, Iași, Institutul European, 1999, pp. 47-48.

⁴ V. mai departe cap. „Despre interpretare”, unde apelăm la teoria lui Rorty cu privire la caracterul *interessant* (adică utilitar) pe care interpretarea îl probează.

⁵ Cf. Jacky Martin, *Ostension et communication théâtrale*, în „Littérature”: *Le lieu. La scène*, N° 53, février, 1984, p. 119. J. Martin insistă asupra caracterului relațional al fenomenului teatral; mai mult, consideră „relația” drept condiția minimă, necesară și suficientă de întronare a situației teatrale.

⁶ Exemplul dat de J. Martin este relevant: în psihodramă, punerea în scenă a unei realități din trecut – momentul de *acting-out* – nu garantează și o dimensiune spectaculară, misiunea „regiei” (asumată de psihodramatist) fiind aceea de a favoriza relații intra- și inter-umane, prin care ar putea fi explorate straturile ascunse, incriminate că provoacă neajunsuri psihologice, izolări sau fisuri în relația dintre afecte și reprezentări.

⁷ Tot astfel, putem spune că, în lipsa intenției de a semnifica, comunicarea este absentă. *Intenționalitatea*, afirma Jean-Paul Sartre, face parte din triada ek-stazelor temporale: *intenție-act-scop* și se apropie de același concept, înțeles de Husserl ca experiență a alterității. V. Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul. Eșeu de ontologie fenomenologică*, ediție revizuită și index de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Adriana Neacșu, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, p. 593. În ceea ce privește *fantasma* jocului infantil, dat ca exemplu al eșecului relației teatrale, lucrurile se complică, Jacky Martin fiind câștigat de

simplică prezență în „scenă” a destinatorului și a destinatarului. El neagă orice apropiere între vis (sau fantasmă) și spectacol, considerând că, în cazul teatrului, „realul este evocat pentru a semnifica ceva ce-l depășește, dar care găsește în reprezentare propriul suport și justificare.” – Jacky Martin, *Ostension et communication théâtrale*, p. 121. În schimb, la Anne Ubersfeld, „teatrul are statutul visului: o construcție imaginară în care spectatorul știe că este în mod radical separat de sfera existenței cotidiene.” – *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 47. Așadar, pentru receptorul mesajului teatral (pentru spectator), conținutul comunicării este *non-real* (*ibidem*, p. 46), în timp ce scena reface „un *real concret*, de obiecte și de persoane a căror existență concretă nu este niciodată pusă la îndoială” (*ibidem*, p. 46). Încă un amănunt: fantasma, ca refugiu sau mecanism de apărare al omului, beneficiază de câteva dintre virtuțile teatrului, iar acum ne vine în minte cea care menține în viață obiectul dorinței, oricât de artificial sau de irealizabil ar fi el. Reveria, fantasma, crede și Bachelard, reafirmă dublul ființei, iar prezența lor este invocată de poeți (de artiști, deci și de actori) cu scopul alungării grijilor, traversării oricăror dificultăți și instaurării unei stări de bine: „Reveria nu se poate adânci decât atunci când visezi față în față cu o lume liniștită [s.m.]” – Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 177. Iată cum fantasma își manifestă eficiența doar în prezența *celuilalt*, abilitat ca martor al lumii vizate. Fantasma este cea care, în teatru, emite pretențiile *identificării*, purtătoare, la rândul lor, ale beneficiilor purgării sufletului, așa cum arată Freud în *Psihopați pe scenă*. V. Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, în *Opere*, vol. I, traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 11. Protecția pe care fantasma (ca și teatrul), ca stare disociativă, o oferă insului este absența relației de obiect din lumea sensibilă (ceea ce pare a confirma presupuziția Annei Ubersfeld – v. supra), idee convingător expusă și de D. W. Winnicott în *Joc și realitate*, în *Opere*, [vol.] 6, traducere

simplică prezență în „scenă” a destinatorului și a destinatarului. El neagă orice apropiere între vis (sau fantasmă) și spectacol, considerând că, în cazul teatrului, „realul este evocat pentru a semnifica ceva ce-l depășește, dar care găsește în reprezentare propriul suport și justificare.” – Jacky Martin, *Ostension et communication théâtrale*, p. 121. În schimb, la Anne Ubersfeld, „teatrul are statutul visului: o construcție imaginară în care spectatorul știe că este în mod radical separat de sfera existenței cotidiene.” – *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 47. Așadar, pentru receptorul mesajului teatral (pentru spectator), conținutul comunicării este *non-real* (*ibidem*, p. 46), în timp ce scena reface „un *real concret*, de obiecte și de persoane a căror existență concretă nu este niciodată pusă la îndoială” (*ibidem*, p. 46). Încă un amănunt: fantasma, ca refugiu sau mecanism de apărare al omului, beneficiază de câteva dintre virtuțile teatrului, iar acum ne vine în minte cea care menține în viață obiectul dorinței, oricât de artificial sau de irealizabil ar fi el. Reveria, fantasma, crede și Bachelard, reafirmă dublul ființei, iar prezența lor este invocată de poeți (de artiști, deci și de actori) cu scopul alungării grijilor, traversării oricăror dificultăți și instaurării unei stări de bine: „Reveria nu se poate adânci decât atunci când visezi față în față cu o lume liniștită [s.m.]” – Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefată de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 177. Iată cum fantasma își manifestă eficiența doar în prezența *celuilalt*, abilitat ca martor al lumii vizate. Fantasma este cea care, în teatru, emite pretențiile *identificării*, purtătoare, la rândul lor, ale beneficiilor purgării sufletului, așa cum arată Freud în *Psihopați pe scenă*. V. Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, în *Opere*, vol. I, traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 11. Protecția pe care fantasma (ca și teatrul), ca stare disociativă, o oferă insului este absența relației de obiect din lumea sensibilă (ceea ce pare a confirma presupoziția Annei Ubersfeld – v. supra), idee convingător expusă și de D. W. Winnicott în *Joc și realitate*, în *Opere*, [vol.] 6, traducere

din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006, p. 48. În timpul fantasmei, evenimentul sau *starea* sunt trăite în prezent și nu sunt proiectate într-un viitor prezumtiv (ca în procesul imaginației): „În fantasmare, ceea ce se petrece se petrece imediat, doar că nu se petrece deloc.” (*ibidem*, p. 50). Exact ca în teatru, care, prin *realul* scenei, ne permite îndepărtarea de propriile noastre limite. Spectatorului îi este învederată posibilitatea de a rămâne neutru în întunericul sălii și de a participa, totodată, prin disociere (sau, pentru a împrumuta un termen din teoria psihanalitică a Melaniei Klein, prin mecanisme de identificare proiectivă), la evenimente autorizate actorilor. Desigur (cu rare excepții), clivajul este însoțit de o traducere lucidă a evenimentului teatral, însă, datorită disimulării, gradul implicării (al fantazării) este dificil de cuantificat.

⁸ V. Jacky Martin, *Ostension et communication théâtrale*, p. 123. J. Martin reia în formă augmentată definiția dată de Pavis în *Dicționarul* său. Acesta descrie trei forme ale exhibării, *mimetică* (proprie teatrului naturalist), *simbolizantă* și *demonstrativă* (exemplificată prin teatrul brechtian). V. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 279.

⁹ Jacky Martin, *Ostension et communication théâtrale*, p. 80.

¹⁰ Wallace Fowlie, *Mystery of the Actor*, în „Yale French Studies”, No. 5: The Modern Theatre and Its Background, 1950, p. 5.

¹¹ Apud Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pp. 34-35.

¹² Cf. Denis McQuail, *Comunicarea*: „Variabilitatea tranzacțională se referă la toleranța diferitelor semnificații intenționate de comunicator sau percepute de receptor.” (p. 43).

¹³ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 49. În comunicarea teatrală, nu există diferență între timpul emisiei și cel al percepției sau este imperceptibilă.

¹⁴ *Ibidem*, p. 81.

¹⁵ Prin circhizare, teatrul încetează a mai povesti.

¹⁶ Apud Teresa Krzemien, *L'objet deviant acteur, entretien avec Tadeusz Kantor*, în „Le Théâtre en Pologne”, Varsovie, n° 4-5, 1975, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

¹⁸ V. Tim O'Sullivan (et al.), *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, introducere de Mihai Coman, traducere de Monica Mitarcă, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 74.

¹⁹ V. Yves Winkin, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par [...], Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 7-8.

²⁰ Jesette Rey-Debove, *Sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 30.

²¹ Denis Mcquail, *Comunicarea*, p. 32.

²² Tim O'Sullivan (et al.), *Concepte fundamentale din științele comunicării*, p. 67.

²³ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaire du Québec, Montréal, 1976, p. 5.

²⁴ Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, p. 442.

²⁵ Cf. Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, București, Editura Univers, 1980, p. 247.

²⁶ *Ibidem*, p. 247.

²⁷ *Ibidem*, p. 248.

²⁸ *Ibidem*, pp. 251-252.

²⁹ Ion Luca Caragiale, *Moftangiii*, în: *Opere*, vol. I: *Proză literară*, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefată de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, pp. 853-854.

³⁰ Cf. Denis Mcquail, *Comunicarea*, p. 30.

³¹ W. Shakespeare, *Romeo și Julieta*, traducere de Virgil Teodorescu, în *Opere complete*, vol. 3, ediție îngrijită și comentarii de Leon D. Levițchi, București, Editura Univers, 1984, II, 3, p. 38.

³² Denis Mcquail, *Comunicarea*, p. 31.

³³ Cf. Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 1992, pp. 13-15.

³⁴ Émile Benveniste, *Probleme de linguistică generală*, vol. 2, traducere de Lucia Magdalena Dumitru, Editura Teora, București, 2000, p. 68.

³⁵ Abraham A. Noles, *De la corruption nécessaire de la science des signes*, în „Degré. Revue de synthèse à orientation sémiologique”, 1975-1976, n° 9, p. b1.

³⁶ John Deely, *Bazele semioticii*, traducere [de] Mariana Neț, Editura All, București, 1997, p. 84.

³⁷ [Sfântul] Augustin, *Despre magistrul*, în *Opera Omnia*, vol. VI, ediție bilingvă, text latin-român, traducere, note introductive, note și comentarii de Vasile Sav, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, II.3, p. 71

³⁸ *Idem*, *De dialectica*, ediția a II-a revizuită, traducere, introducere, note, comentarii și bibliografie de Eugen Munteanu, București, Editura Humanitas, 2003, cap. V, p. 49.

³⁹ *Idem*, *De Doctrina Christiana. Introducere în exegeza biblică*, ediție bilingvă, stabilirea textului latin, traducere, notă asupra ediției și indici de Marian Ciucă, introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, București, Editura Humanitas, 2002, cartea a doua, 1 (I1), p. 111. Într-un work-shop al regizorului Mihai Măniuțiu din 1997, ținut la Facultatea de Litere din Cluj, acesta afirma: „Tot ce există pe scenă e artificial, dar e credibil. Ceea ce căutăm în teatru nu e corpul natural, ci sursele de energie ale corpului nenatural, dar credibil. Nu există în viață lucruri naturale, ci doar convenții, lucruri învățate cultural.”

⁴⁰ *Ibidem*, cartea a doua, 2 (I2), p. 111.

⁴¹ V. *ibidem*, cartea a doua, 5 (III4): „[...] anumite mișcări ale mâinilor exprimă multe înțelesuri, iar actorii trimit, prin mișcarea tuturor membrelor, semne celor care cunosc aceste semne și le vorbesc prin ele, ca să zic așa, ochilor acelora.” Desigur, aici apare consemnată, chiar și în formă trucată, problema *codului*, necesar înțelegerii semnului transmis.

⁴² *Ibidem*, cartea a doua, 5 (III4), p. 115.

⁴³ Ferdinand de Saussure, *Curs de linguistică generală*, publicat de Charles Bally și Albert Sechehaye, în colaborare cu Albert Riedlinger, ediție critică de Tullio De Mauro,

traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 41.

⁴⁴ „Legătura ce unește semnificantul de semnificat este arbitrară sau, pentru că înțelegem prin semn întregul ce rezultă din asocierea unui semnificant cu un semnificat, putem spune, mai simplu, că *semnul lingvistic este arbitrar*.” – *Ibidem*, p. 87.

⁴⁵ V. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, postfață și note de Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 27. Comunicarea pe care semnul o vizează poate să apară doar în condițiile existenței unui cod (într-o formă oricât de precară sau imprecisă ar fi). V. Umberto Eco, *Le signe: histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 18.

⁴⁶ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu, București, Editura RAO International, 2008, p. 128.

⁴⁷ Charles S. Peirce, *Semnificație și acțiune*, selecția textelor și traducere din limba engleză [de] Delia Marga, prefață [de] Andrei Marga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁹ Cf. *ibidem*, pp. 13. La Peirce, simbolul este, mai întotdeauna, convențional.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁵¹ Charles Morris, *Fundamentele teoriei semnelor*, traducere din limba engleză și cuvânt înainte de Delia Marga, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003, p. 15.

⁵² *Ibidem*, p. 27.

⁵³ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴ Cf. Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, pp. 34-37.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁶ Cf. *ibidem*, pp. 36-37.

⁵⁷ Eugeniu Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, traducere de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Cluj, Editura Echinox, 1995, p. 21.

⁵⁸ Mihaela Tonitza-Iordache, *Une analyse du signe théâtral*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Théâtre. Musique. Cinéma”, tome XV, 1978, pp. 28-29.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 28-29.

⁶⁰ Cf. Doina Modola, *Dialogul dramatic*, în: *Contribuții la studiul dialogului*, Seria „Semiotică și poetică”, vol. 1, Universitatea din Cluj-Napoca, 1984, p. 89.

⁶¹ Platon, *Gorgias*, în *Diloguri*, traducere de Cezar Papacostea, București, Editura IRI, 1995, 472b, p. 273.

⁶² Northrop Frye, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972, pp. 337-338.

⁶³ În spațiul ficțiunii (și, cu atât mai mult, în spațiul ficțiunii teatrale), logica discursului dialogic ridică o serie de provocări: de exemplu, în piesa lui Sofocle, *Oedip*, este fals că regele Tebei ar fi existat cu adevărat, însă este adevărat că s-a autoflagelat, aflând adevărul despre trecutul său. Pe de altă parte, în *O casă de păpuși* a lui Ibsen, în ultima scenă a piesei, la întrebarea lui Helmer: „Nora, n-ai să te mai gândești niciodată la mine?”, aceasta îi răspunde: „Am să mă gândesc deseori la tine, și la copii, și la casă.” (Henrik Ibsen, *O casă de păpuși*, în *Teatru*, volumul II, în românește de Radu Polizu-Micșunești și Florin Murgescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 184.). Aici, logica este eliberată de orice constrângeri, afirmația Norei nefiind nici adevărată nici falsă, întrucât nu știm care vor fi opțiunile personajului după căderea cortinei.

⁶⁴ Charles Morris, *Fundamentele teoriei semnelor*, pp. 57, 75.

⁶⁵ V. Wolfgang Kayser, *Opera literară*, traducere de H.R. Radian, București, Editura Univers, 1979, p. 296.

⁶⁶ Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 119; Daniela Roventă-Frumușani, *Observații privind specificul dialogului teatral*, în „Studii și Cercetări de Lingvistică”, nr.5, 1987, pp. 411-412. V. și Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978: „Discursul teatral este prin natura sa o întrebare asupra statutului vorbirii. Cine și cui vorbește ? și în ce condiții poate vorbi ?” – p. 265.

⁶⁷ Liana Pop, *Pentru o definiție a dialogului*, în: *Contribuții la studiul dialogului*, Seria „Semiotică și poetică”, vol. 1, Universitatea din Cluj-Napoca, 1984, p. 9.

⁶⁸ Ion Luca Caragiale, *Amici*, în: *Opere*, vol. I, p. 427.

⁶⁹ Liana Pop, *Pentru o definiție a dialogului*, p. 17.

⁷⁰ Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Enunț*, în Angela Bidu-Vrâncianu [et al], *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 196.

⁷¹ În anii '80, s-a încercat acreditarea termenului de *para-text teatral*, însă cel de *didascalie* își câștigase deja notorietatea. V. Jean-Marie Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien*, în „Littérature”: *Le lieu. La scène*, N° 53, février, 1984, pp. 79-103. Autoarea se preocupă de relațiile apărute între textul dialogat și didascalii, argumentând posibile dezvoltări simbolice la nivelul analizei textuale.

⁷² Pierre Corneille, *Le discours sur les trois unités*, în *Oeuvres*, avec les notes de tous les commentateurs, tome douzième, Paris, Che Lefèvre Libraire, 1824, pp 129-130.

⁷³ [François] L'Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre. Ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui les recitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, tome premier, Amsterdam, Chez Jean Frederic Bernard, 1715, p. 46. În lucrarea sa, D'Aubignac susține valoarea sinecdotică a operei dramatice: prin reprezentarea unei singure părți, întregul trebuie să se deruleze în fața ochilor spectatorilor. Rolul didascaliei devine, în acest sens, major. Spre finele secolului XX, Peter Brook va relua ideea într-un discurs pe care l-a numit cu simplitate mobilizantă – „Teatrul este viața”: „[...] mergem la teatru pentru a regăsi viața, dar, dacă nu este nicio diferență între viața din afara teatrului și viața din interiorul lui, atunci teatrul nu are niciun sens. Nu are niciun rost să-l mai facem. Dar, dacă acceptăm că viața în teatru este mult mai vizibilă, mult mai lizibilă decât în exterior, vedem că este totodată la fel și puțin diferit. Pornind de aici, putem face câteva precizări. Prima este că [în teatru] viața este mai lizibilă și mai intensă pentru că este mai concentrată. Însuși

faptul de a reduce spațiul și de a comprima timpul creează o comprimare.” – Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Arles, Éditions Actes Sud, 1991, pp. 19-20.

⁷⁴ V. Denis Diderot, *Oeuvres de théâtre. Avec un discours sur la poésie dramatique*, tome second, Paris, Chez La Veuve Duchesne [et] Delalain, 1771, pp. 362-368.

⁷⁵ La aceasta s-a gândit și Hegel în traducerea „poeziei dramatice” ca „îmbinare conciliatoare a principiului epic și liric al artei”. V. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, vol. II, București, Editura Academiei RSR, 1966, p. 558.

⁷⁶ Roman Ingarden, în *Les fonction du langage au théâtre*, în „Poétique”, I, n° 8, 1971, pp. 531-538, stabilește *nolens, volens* o ierarhie valorică a „textului principal”, dramaturgic și „textului secundar”, didascaliiile.

⁷⁷ Cf. Michael Fried, *La place du spectateur*, trad. Claire Brunet, Paris, Éditions Gallimard, 1990; idem, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

⁷⁸ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999, p. 32.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 32. În acest sens, Anne Ubersfeld afirmă că didascalia „determină deci o pragmatică, adică condițiile concrete de folosire a cuvintelor.” – *Lire le théâtre*, p. 22.

⁸⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral*, p. 81.

⁸¹ *Proxemica* a fost creată de antropologul american Edward T. Hall (1981) și definește comportamentul în corelare cu spațiul în care se manifestă activitățile, contactele și emoțiile inter-umane. V. Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Garden City, 1966; Daniela Roventă-Frumușani, *Semiotică, societate, cultură*, Iași, Institutul European, 1999, pp. 206-220.

⁸² Cf. Jean-Marie Thomasseau, *Pour une analyse du para-texte théâtral*, p. 81.

⁸³ Sanda Golopenția, *Économie des didascalies*, în Sanda Golopenția, Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies*,

în „Ibéricas, Cahier du CRIC”, n° 3, Université de Toulouse-le-Mirail, Paris, Orphys, 1994, pp. 18-134.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, în *Opere complete*, vol. V, traducere de Leon D. Levițchi, ediție îngrijită și comentarii de Leon D. Levițchi, note de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1986, III, 2, p. 375.

⁸⁷ Luigi Pirandello, *Henric al IV-lea*, în *Teatru*, în românește de Ion Frunzetti [et al], studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 219.

⁸⁸ Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1970, p. 53. Prestigiul didascaliei poate fi remarcat și printr-un alt exemplu. În *Fedra* lui Racine apare o singură indicație regizorală, în actul I, scena III: „Fedra: [...] Lumina mă orbește cu strălucirea ei,/ Și parcă simt pământul fugind sub pașii mei... (Se așază.)” – Jean Racine, *Fedra*, în *Teatru*, traducere de Tudor Măinescu, prefață de Elena Vianu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 255. Surprinzătoare în primă aparență (repetăm: în întreaga piesă, Racine oferă o singură prescripție de joc!), didascalia – și, în consecință, gestul interpretei – semnifică mai mult decât ar fi făcut-o un nesfârșit dialog: așezându-se, regina nu-și afirmă maiestatea, ci atributele umane, slăbiciunea, tristețea, subiectivitatea, moartea lăuntrică. Un gest pe care dramaturgul a simțit imperios nevoia să-l sublinieze, să-l pună în lumină interpreților scenici. Indicațiile scenice au adeseori o claritate pe care regizorii cu greu le pot evita. Iată sfatul dat de Claudel unui regizor, în preajma montării piesei sale *L'Annonce faite à Marie*: „Fără grimase, fără strâmbături. În momentele patetice, lentoarea tragică a unei mișcări cuprinzătoare e preferabilă oricărei izbucniri. Dar, totodată, e necesar să ne ferim de manieră și de afectare și să ne îndreptăm spre natura intimă a lucrurilor.” – Paul Claudel, *Oeuvres complètes*, 29 vol. (1950-1986), vol. IX, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 258.

⁸⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 22.

⁹⁰ Probabil acesta este motivul pentru care o parte a cercetătorilor consideră didascaliile ca lipsite de virtuți literare. Având ca țel transferul lor scenic, cu alte cuvinte generarea unor limbaje distincte de cel narativ, didascaliile, afirmă cu exces de zel Doina Modola, „sunt definite prin nonliteraritate”, părăd a avea „un caracter mai degrabă « administrativ », laconic, telegrafic, fără o preocupare de tip artistic în ceea ce privește coerența și coeziunea textuală în cuprinsul lor. Prin didascalii, textul dramatic nu numai că se învecinează cu discursurile nonliterare, ci chiar interferează cu ele.” – Doina Modola, *Dialogul dramatic*, în *Contribuții la studiul dialogului*, Seria „Semiotică și poetică” (1), Universitatea din Cluj-Napoca, 1984, p. 90.

⁹¹ Acestea au condus la apariția unor texte suplimentare, care, astăzi, constituie veritabile laboratoare de analiză și interpretare a creației ionesciene. V. numeroasele note, prefețe, însemnări la piesele sale în: Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1992, *passim*.

2. TEATRALITATEA SAU ÎN CĂUTAREA SPECIFICITĂȚII TEATRULUI

2.1. *Despre teatralitate*

Începând cu secolul XX, cercetările cu privire la *teatralitate* s-au extins, de la studiul resurselor etimologice și al aplicării termenului spectacologiei și dramaturgiei moderne și contemporane, spre zona interferenței artelor implicate în practica teatrală. Ca urmare, se poate vorbi de un interes pentru o lărgire a gamei aplicațiilor posibile ale conceptului de teatralitate. Într-un studiu recent dedicat conceptului, Thomas Postlewait și Tracy Davis susțin că:

„ideea de teatralitate a cuprins o plajă impresionantă de concepte, sugerând gama de sensuri de la o acțiune la o atitudine, de la un stil la un sistem semiotic, de la un mediu la un mesaj. Teatralitatea este un semn golit de conținut și este înțelesul tuturor semnelor”¹,

ceea ce relevă un șir evocativ și nelimitat de conotații ale termenului. Ținând seama de toate

acestea, suntem nevoiți să ne luăm măsuri de precauție, întrucât explorarea termenului poate să provoace fie reducăii masive, „osificând” un demers critic ce se bazează, orice am face și oricum am privi lucrurile, pe *interpretare*, adică pe implicarea subiectivității receptorului, fie, în opoziție, pe o creștere fără măsură a sensurilor pe care le acoperă și o pierdere a contactului cu realitatea artistică a evenimentului teatral. Însă, indiferent care ar fi palierul de cercetare al teatralității și oricare ar fi perspectiva spre care exegeza se îndreapă, nu putem lăsa în umbră prezența și rolul pe care îl joacă spectatorul în validarea unei dinamici creatoare și în impunerea unei distanțe care să-i confirme statutul de spectator. La rândul său, în *Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain*, Michel Bernard vorbește despre teatralizare în câmpul unei complicități critice scenă-sală, al proceselor și al dinamicii implicate de comunicarea umană la care subscie și prin care se preschimbă în modalitate de expresie și țintă a producției spectaculare².

Un prim sens al *teatralității* este cel de joc fals, ieșit din limitele comunicării cotidiene și, în acest caz, îi este atașată o etichetă peiorativă. Influența pe care a jucat-o doctrina creștină este, și în acest caz, evidentă. Însă, cel mai adesea, prin utilizarea termenului de teatralitate, se caută apropierea unor concepte pe care le susține sau le neagă, cum sunt cele de *mimesis* (impus în teatrul antic) sau de *theatrum mundi* (preferat în reprezentațiile medievale și în cele ale Renașterii)³. Oricum, prin introducerea unor pârghii de valorizare estetică,

pozitivă sau negativă, „teatralitatea» devine o categorie de apreciere estetică prin referință implicită sau judecată normativă atribuită în mod original și decisiv teatrului, fie ca artă, fie ca instituție [...]”⁴. În contingentă cu aceasta, modernitatea a impus și termenul de *teatralism* („theatricalism” în engleză, „théâtralisme” în franceză), amintind de faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, s-a resimțit o puternică sudură între teatru și teatralitate, cu o reorientare a interesului pentru spectacol.

Conform lui Roland Barthes, *teatralitatea* trimite la reprezentația teatrală și mai puțin la text, accentul fiind mutat spre elementele non-verbale ale spectacolului, spre acțiune, gest, mimică, mișcare etc., indicându-i un statut creativ și nu unul de realizare sau împlinire. Teatralitatea este „teatrul fără text – afirmă Barthes într-o *Prefață* din 1954 la poemele lui Baudelaire – e o densitate de semne și de senzații care se construiește pe scenă plecând de la argumentul scris, este acel tip de percepție ecumenică a artificiilor senzoriale, gesturi, tonuri, a distanțe, substanțe, lumini, care îneacă textul în plenitudinea limbajului său exterior. În mod natural, teatralitatea trebuie să fie prezentă de la primul germene scris al unei opere, ea este un element al creației, nu al împlinirii sale”⁵. Probabil că această definiția a teatralității poate fi pusă în relație cu cea ivită câțiva ani înainte, când scria că „timpul teatrului [...] este întotdeauna legat”. Fiind mutat centrul de interes spre reprezentare, în dauna textului teatral, sunt puse sever în umbră tendințele logocentrice, instituite în teatru, cel mai vizibil,

începând cu epoca Renașterii. Astfel, teatrul înseamnă, „înainte de toate, *reprezentarea orală și gestuală* a unei ficțiuni prin intermediul actorilor care joacă cu propriul lor corp anumite roluri.”⁶.

Teatrul poate fi văzut în autonomia sa, dar, totodată, el există în raport cu contextul spectatorilor, care beneficiază de o percepție (reflexivă!) a scenei, camuflând un voaierism ingenuu. Totuși, și textul dramatic prezervă o formă incipientă a teatralității, chiar dacă pretinde plasarea în perimetrul creațiilor literare și a unei *doxa* speculativă. Într-adevăr, amintindu-ne și de faptul că, începând cu Renașterea, teatrul a fost alăturat artelor frumoase, nu vedem niciun motiv pentru care creațiile lui Shakespeare (pentru a lua doar un exemplu) ar trebui retrase din peisajul literaturii engleze.

Patrice Pavis, în *Dictionnaire du Théâtre*, afirmă că textul și genul dramatic conțin elemente de teatralitate latentă, prin care se opun textului și genului epic. Dar, dacă vedem în dialogul tipărit un concret care poate cel mult să aspire la a fi fost trăit, în dialogul rostit simțim gustul viului, al concretului trăit, chiar dacă e supus imprevizibilului, subzistând doar în formă metaforizată⁷. Un motiv suficient pentru Jean Vilar să mărturisească:

„Arta noastră este mișcare, moartea ne înțepenește. [...] Căci teatrul este, mi se pare, irealitate, vis, magie psihică, mitomanie; iar dacă e și realitate, cel puțin trebuie să ne drogheze, să ne îmbete, să ne azvârle în afara teatrului cu inima vie, cu mintea plină de minunății, cu sufletul plin de viață.”⁸.

La rândul lor, Anne Ubersfeld și Jean-Pierre Sarrazac consideră că dramaturgia (prin care înțelegem orice text dialogal scris) a fost precedată de o *teatralitate* a unei realități exterioare scenei: „Scriem – afirmă Ubersfeld – cu sau contra unui cod teatral preexistent.”⁹. Iar, în sensul în care vorbește Artaud, teatralitatea este susținută de spectacolul ce se ridică împotriva textului și a psihologiei și care anunță teatrul – o celebrare gestuală și vocală condiționată pe de-a întregul de reprezentarea scenică. Iar, dacă luăm în considerare teatralitatea atât ca modalitate de exprimare și de redare a universului exterior, cât și ca modalitate specifică de transpunere a cuvintelor în scenă (procedeu numit în semiotică *iconizare*), atunci *teatrală* este tocmai maniera în care cuvântul se materializează în fața spectatorilor sau procedeul de dedublare vizuală a celui care, în procesul formării subiectivității, emite un enunț (fie că ne referim la personaj sau la actorul care-l întrupează), sau chiar de subsumare a conținutului enunțului respectiv. Pe de altă parte, dacă această teatralitate este investigată prin temele vehiculate și prin conținutul textului elaborat în vederea reprezentării scenice, *teatralul* este legat de dimensiunea spațială, de vizual și expresiv, ca și de metisajul efectelor tragice, dramatice sau comice, de oglindire, quiproquo și alegorizare, ceea ce ne retrimite spre axele *spectaculozității* și ale *impresionabilului*.

O altă direcție rezervă *teatralității* desprinderea riguroasă a iluziei realității de artificialitatea transpunerii scenice, ceea ce poate evidenția atât specificitatea unei anume reprezentări teatrale, cât

și implicarea într-un sistem semiotic larg, ce acoperă aspecte dintre cele mai variate ale vieții umane¹⁰. Acesta va fi punctul de pornire pentru discuția inaugurată de John Gassner în *Formă și idee în teatrul modern*¹¹, unde principiul *imitației* este înlocuit cu (sau grefat pe) cel de *creație*.

Pentru John Gassner, teatralitatea este un joc *la vedere*, adică declară teatrul ca teatru (și, deci, ca artă) și nu ca realitate, definindu-se mai curând ca o practică decât ca o expunere teoretică a unor concepte și invocând „complicitatea” spectatorilor. Paradoxal, ea se opune acum imitației (ce nu îngăduie creația): „Pentru adeptul teatralității obiectul acțiunii și al tuturor celorlalte elemente « imitative » nu este imitația, ci *creația*, un anume fel de creație”¹². Reprezentația se află într-un raport de similaritate – de *adecvare* ar spune Peirce – și nu de identitate cu ceea ce este reprezentat (cu *referentul*). Imposibil de a neglija convenția (sau regulile jocului) pe care scena teatrului o impune, nu mai rămâne adeptului teatralității decât să uzeze de ea (să beneficieze de attributele „ambianței” – afirmă Gassner) și să o pună în slujba artei pe care o reprezintă; orice încercare de a deturna percepția spectatorului și de a-l atrage spre iluzia realității poate fi considerată impostură: „scopul pentru care mergem la un spectacol nu este altul decât să vedem sau să trăim un spectacol, iar nu realitatea”¹³. Prin teatralitate se renunță la oglindirea realității, în favoarea performanțelor scenice și a unei „participări” active la existența creației.

Însă teatralitatea nu este, așa cum s-ar putea crede, apanajul modernității. Ea este vizibilă în

formele cele mai variate și timpurii ale artei teatrale (și nu avem în vedere doar vodevilul, music-hall-ul sau piesele burlești, în care convenția pare atât de străvezie, încât este dificil de exprimat altceva decât formule ale unei artei artificiale). O perspectivă interesantă este aceea care marchează teatralitatea cu însemnele *histrionicului*, adeptul acestei orientări fiind Alexander Bakshy. Se ajunge, astfel, la un „stil teatralizant pur” care pare să întâlnească tocmai limita pe care o neagă cu tărie, cea a iluziei (însă a unei iluzii care se vrea „adevărul dramatic”), exemplificată în spectacolul *happening*, „în care actori și spectatori se strâng laolaltă, primii pentru a practica, ultimii pentru a urmări, actul nedeghizat și glorios al iluziei”¹⁴, mai precis, pentru a anula distincția încetățenită între spectator și actor și a evita „accidentul” repetiției. În acest caz, ne aflăm în fața unei traduceri a teatralității prin prisma *iluziei perfecte*, cea care ne face să luăm drept reală și unică lumea reprezentată scenic. O altă concluzie, un alt paradox.

Altminteri, scena, decorul, recuzita nu se mai supun unei intenții expositive, ci jocului actorilor, subliniind *spectacolul*, artificialitatea, cu alte cuvinte, specificitatea teatrului, „ceea ce reflectă sau manifestă ceea ce credem a fi esența artei numite « teatru ».”¹⁵. La rândul său, spectatorul își asumă condiția de observator, de receptor critic, îndepărtând înflăcărea pe care naturalismul, realismul, teatrul iluzionist încearcă să i-o inducă. Prin teatralitate, discursul este direcționat nu doar spre realitatea spectatorului (beneficiarul său prim), ci și spre universul ficțiunii, ceea ce determină

imaginarul să fie atras spre un „aici și acum” substanțializat. Arthur Adamov asimilase teatralitatea reprezentației, ca proiecție în lumea sensibilă a unor stări ascunse, intime, proprii universului uman și, totodată, ca manifestare a unui conținut latent al textului. Matrice a iluziei și a diafanului, teatralitatea face din imagine dublura unor structuri epifenomenale și, chiar și în varianta sa mistificatoare, de simulacru asumat, întreține jocul fertil între identitate și alteritate. Să nu uităm că orice oglindire își începe „existența” ca pură aparență.

Ca structură proprie teatralității, cea de „teatru în teatru” manifestă o funcție autoreferențială (metaexpresivă), reflectându-se pe sine. Originea sa este dublă, mai întâi formula „teatrului în teatru” fiind lansată de corul teatrului antic, în același timp spectator al acțiunii tragice și personaj implicat, iar, mai apoi, de misterele medievale, unde actorii au devenit martori (spectatori) ai întâmplărilor pe care Paradisul, Iadul, Purgatoriul și personajele lor supranaturale le relevă. Mai târziu, în secolul al XV-lea, Confreriile Pasiunii, prezente pe scena de la Hôtel de Bourgogne, au introdus un soi de practicabil numit „teatrul lui Jupiter”, având același rol de accesoriu, adică diferit de scena principală. Prin dedublarea la care teatrul a făcut apel, sunt incluse două categorii principale, care vor dicta teatralitatea reprezentației: *piesa în piesă* și *piesa încadrată*. Structura de piesă în piesă, a devenit o caracteristică a barocului, declanșând procedeul de *impromptu*: actorii joacă declarându-se actori. Astfel,

interpretul relevă un joc între identitate (sine) și alteritate (a unui Celuilalt proteic). În același timp, prin statutul său mimetic, teatrul devine artă a paradoxului: avem un timp de „acum” și de „atunci” și un spațiu de „aici” și de „acolo”. Prin părăsirea timpului scenic, dar și a timpului dramatic, scenele de „teatru în teatru” urmăresc îndepărtarea chiar a acestor limite de timp și spațiu, ceea ce conduce, în teatrul contemporan, la includerea unor evenimente onirice, în care personajele își pierd conștiința de sine. Pe de altă parte, forma de *piesă încadrată* presupune obligatoriu deschiderea spre sală. Astfel, spațiul teatral devine un spațiu explicit. În acest moment, al delimitării spațiale și, implicit, al incidențelor corpului și corporalității în conservarea ariei de joc, se naște o nouă dedublare, personajul adresându-se direct publicului ca actor.

Toposul filosofic, dar și popular, al *teatrului lumii*, prin care se exprimă ideea că în viața de pe pământ toți suntem interpreți ai unor roluri, utilizează frecvent formula teatrului în teatru și a fost lansat, prin creștinism, de Ioan Gură de Aur, fiind legat de un alt topos, cel al „deșertăciunii deșertăciunilor”. Prin Jaques din *Cum vă place*, Shakespeare exultă *spectacularul* vieții și al celor șapte vârste ale omului, reprezentate conform scenariului scris de Dumnezeu. Mai apoi, la Calderon de la Barca, motivul se transformă în „Marele teatru al lumii”, în celebrele sale piese religioase (autosacramentale), prin invocarea Marelui Autor. Prin aceasta, spectacolul devine însăși istoria existenței și a culturii proprii și modalitate de reafirmare a teatralității și a

principiilor unei arte în care *mimesis*-ul adoptă atitudini dintre cele mai contrarii.

Teatralitatea a fost adeseori întâlnită, sub forme variate, în teatrul elisabetan. În *Hamlet* de Shakespeare, există o piesă care este încastrată în piesa de bază, între cele două secvențe existând o relație de analogie. Povestea uciderii regelui Hamlet reia și o poveste mitică, cea a lui Cain și Abel, înmulțind numărul includerilor. *Piesa în piesă* din *Hamlet*, presupune o dedublare spațială și temporală, care se răsfrânge asupra atât spre aria spectatorilor cât și spre cea a actorilor. În egală măsură, *Hamlet* este un *teatru despre teatru*, ceea ce-i subliniază caracterul autoreferențial. Partea cea mai importantă a piesei se joacă în sala constituită din curteni și între care îi putem vedea pe Hamlet și Horațiu. Regele-asasin se recunoaște ca actor al faptelor consumate în planul realității, așa cum Hamlet se caracterizează pe sine ca actor pe scena vieții. Prin lărgirea cercurilor concentrice (provocatoare ale catharsisului), se ajunge la includerea publicului real într-un vast teatru al lumii.

Protagoniștii din *Uciderea lui Gonzago* din piesa *Hamlet*, interpretați de actorii aduși de prinț, seamănă până la identitate cu cei vinovați de uciderea regelui Hamlet. De aici, se naște întrebarea, dacă faptele sunt o reflectare a cuvintelor sau cuvintele au gestat faptele?! Astfel, Claudius pare să „jocă” un scenariu scris dinainte. Este negat, astfel, liberul arbitru și este recunoscut peremptoriul destinului. Ceea ce ne poate determina să afirmăm că *Hamlet* ni se relevă drama

unei umanități sortite să repete mereu și mereu, într-un ciclu infernal, același joc tragic al căderii în păcat (uciderea lui Abel de către Cain). În acest fel, verbul devine semn a ceea ce va să fie. Hamlet este mereu neliniștit, lăsându-se pradă unor întrebări care-l poartă între realitate și imaginar, între verbiaj neobosit și fapte mereu amânate. Dacă, pedepsindu-i pe vinovați, Hamlet este cel care își asumă riscul de a schimba ceva în imaginea lumii, Horațiu poate fi înțeles ca porta-voce a acestei întâmplării, făcând să renască ciclul unei istorii infame.

2.2. Efectul teatral

Dacă teatralitatea se sprijină pe *efectul* de spectacol, să reținem și abundența de înțelesuri pe care termenul de „efect” și le aproprie, precum și numărul mare (practic nelimitat) de consecințe care pot să apară. În mod curent, prin efect este desemnat un ansamblu de elemente (sonore sau vizuale) care rețin atenția sau frappează receptorul: el „evocă un autor [sau creator scenic, în cazul reprezentației – n.m.] care pregătește efectele și spectatori pe care-i sensibilizează”¹⁶. Efectul este condiționat de contextul în care este produs (dobândind o funcție denotativă sau referențială), de emițător (buna știință, vocabularul la care se apelează, sintaxa¹⁷, dar și talentul, ignoranța sau spontaneitatea actorului, care devin esențiale și-i definesc funcția emotivă), precum și de disponibilitatea receptorului de a reacționa conform expectanțelor creatorului (ceea ce-i întărește funcția conativă, de apel). Totodată, efectele pot fi împărțite în efecte

principale și secundare, valorizând fie forma, fie conținutul mesajului teatral. Dificultatea este de a decela aportul celor implicați în realizarea operei teatrale, care (sau cât) din efectele generate aparțin dramaturgului, regizorului și/sau actorului; în plus și universul ficțiunii și personajele sunt posesoare ale unui întreg arsenal de mijloace care pot da efecte scenice:

„Deci, afirmă Pierre Larthomas, vom da cuvântului o valoare mai largă și vom înțelege prin aceasta orice element care, într-un dialog [...], se revelă util, într-o manieră sau alta, fiind astfel susceptibil de a provoca o reacție a spectatorului, oricât de slabă ar fi aceasta.”¹⁸.

Devenit component al comunicării, efectul este implicat în raportul dintre semn și sens, ceea ce permite operarea unei distincții între mărcile verbale explicite și cele implicite („Vă rog!” – poate fi delimitată ca replică explicită sau implicită prin efectul sonor interpus). Astfel, teatrul va satisface fie principiul *pertinenței* sau al *relevanței* (cf. Dan Sperber, Deirdre Wilson¹⁹), atunci când prin comunicare caută să se evite abaterile de la subiect, precum și obținerea unor efecte maxime cu eforturi minime sau, dimpotrivă, va face uz de o multitudine de efecte pentru a satisface nevoile comunicării. Din acest motiv, o indexare categorială a efectelor este imposibilă, ele fiind condiționate strict de situația în care apar și de disponibilitatea emițătorilor (actorilor, în spectacol) de a uza de efecte; în plus, poate fi „învinuită” și „supradeterminarea semantică” la care recurge teatrul ca spectacol,

imaginea scenică fiind constituită „din semnificații aparținând unor serii (limbaje) diverse: vorbire, mimică, gestică, decor, costumație, muzică”²⁰. Replicile cu funcție conativă, care însoțesc discursul (axate fiind pe auditor) și cărora le este atașat un efect de întărire, vor putea atrage atenția și asupra unui mesaj subsecvent (care poate beneficia, în plus, de o funcție poetică), receptorul fiind atenționat asupra importanței enunțului ce urmează:

„ALAIN: E un măgar, *stăpâne* [s.m.], nici nu vă-nchipuiți;

Alaltăieri ne dete doi galbeni găuriți”²¹.

În fapt, toate palierele subiective ale discursului vor crea un efect suplimentar mesajului propriu-zis. Iată încă un exemplu din *Școala nevestelor* de Molière:

„HORAȚIU: *Vai!* [s.m.] Ce pății, seniore, era să mi se-nfunde...”²²

Sau:

„ARNOLF: *Ah!* [s.m.] Soarta îmi surâde, și ceasul a sunat

Să mă răzbun în fine de tot ce-am îndurat”²³.

Concentrarea efectelor în teatru nu este necesară doar păstrării ritmului acțiunii (dramaticul, față de epic manifestându-se prin această interdicție a plonjării în descrieri subsecvente excesive), ci și respectării uneia dintre cerințele majore ale reprezentației, aceea de a menține trează atenția spectatorului. Uneori, efectul este obținut prin amânarea rostirii elementelor esențiale și a

menținerii curiozității, dar și în acest caz este necesară respectarea normelor conciziei și a densității replicilor. Analizând *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, Pierre Larthomas scrie: „informația este transmisă cel mai adesea cu un minimum de cuvinte, procedeul esențial constând în a nu păstra în frază decât elementele strict necesare înțelegerii sale, ținând seama de context, de situație și de intonațiile expresive care îi dau adeseori valoare”²⁴. În aceeași piesă, mai este remarcat un procedeu, al amânării sau chiar al suspendării finalului, urmând regula *reticenței* din retorică, renunțarea la ultimele cuvinte putând crea, în acest caz, în mod paradoxal, un efect de întărire chiar a enunțului la care s-a renunțat, dar care este subînțeles din context și tonalitate (dealtfel, principiul reticenței în retorică impune o clară conectare la context²⁵); aceasta permite, totodată, și să sublinieze sentimentele personajelor, trăirile lor, desigur cu concursul receptorului (lector sau spectator), căruia îi solicită deplina atenție. Iată, în aceeași *Școală a nevestelor*, un scurt dialog dintre Arnolf și Agnès, în care, prin neterminarea frazelor, se creează un puternic efect comic.

„AGNÈS: [...] El mâinile mi le-a luat,

Și brațele-amândouă, și mi le-a sărutat...

ARNOLF: Le-a sărutat! Dar, poate, ți-a luat
și altceva?

(Văzând-o confuză) Of!

AGNÈS: El mi-a...

ARNOLF: Cum?

AGNÈS: Luat...

ARNOLF: Spune!

AGNÈS: Nu pot să spun ce mi-a...

Sunt sigură că vina pe mine o s-arunci.

ARNOLF: Ba nu.

AGNÈS: Ba da.

ARNOLF: Ei Doamne, nu!

AGNÈS: Jură-te, atunci.

ARNOLF: Mă jur, poftim!

AGNÈS: Mi-a luat o... Nu! Ai să faci o mină...

ARNOLF: Ba nu!

AGNÈS: Ba da.

ARNOLF: Nu! Nu! Nu! La dracu! Ci termină.

Ei, ce ți-a luat?

AGNÈS : Mi-a...

ARNOLF (*aparte*): Tremur. Mi-e frică de dambla...

AGNÈS: Mi-a luat, știi, panglicuța ce-mi daseși dumneata”²⁶.

Aici, poate fi invocată teoria lui Bergson asupra comicului, mai cu seamă în ceea ce privește categoria „interferenței seriilor”, a coincidenței situaționale și temporale, ceea ce provoacă „mecanizarea vieții” (sau, altfel spus, un „mecanism cu repetiție”): „O situație este întotdeauna comică atunci când ține simultan de două serii de evenimente absolut independente și când poate fi interpretată, în același timp, în două sensuri cu totul deosebite”²⁷. Efectul, în cazul suspendării frazei, poate să apară și în cazul modificărilor de context, sau al apariției unor elemente inedite. Larthomas remarcă existența a trei faze, dintre care prima și cea din urmă pot să lipsească: a) pregătirea efectului; b) efectul propriu-zis și c) exploatarea efectului (adeseori, mai ales în comedia clasică, sub

forma repetiției)²⁸.

Dincolo de aceste considerente, constatăm existența a două mari categorii de efecte: efectul de real și efectul teatral. Dacă cel dintâi urmărește să atragă spectatorii spre un tip de reprezentație care se substituie unei întâmplări „reale”, cel din urmă face inteligibil *invariantul* reprezentației teatrale, artificialitatea acțiunii scenice (provoacă *distanțarea!*), ceea ce va ordona spectatorii, pe de o parte, în apărători, pe de alta, în acuzatori ai efectelor teatrale create. Efectul de real este susținut de direcția textocentristă, de teatrul naturalist (interesat de *mimesis* și identificare), fiind sugerată o suprapunere a datelor semnificativului (proprii ficțiunii) cu cele ale semnificativului (la Saussure) sau ale referentului (la Peirce), proprii scenei²⁹. Cu alte cuvinte, nu mai discutăm despre o „interpretare” a realului, ci de o reflectare a acestuia, ceea ce, pentru adepții teatrului antiiluzionist (începând cu Diderot), presupune o nedorită renunțare la particularitățile artei scenice: prin identificare sau intimitate, afirmă ei, este paralizată capacitatea comprehensivă a spectatorului. În parte, este vorba despre un tip de *proiecție* – în sensul pe care-l dă J. Laplanche și J.B. Pontalis în cunoscutul lor *Vocabular al psihanalizei* –, fie apropiind-o de iluzie, fie regăsind-o „în bipartiția originară a subiectului și a lumii exterioare”:

„a) Într-un sens comparabil sensului cinematografic: subiectul trimite în afară imaginea a ceea ce există în el în mod inconștient. Aici, proiecția se definește ca un mod de ignorare, cu,

în compensație, cunoașterea în celălalt a exact ceea ce este ignorat în subiect.

b) Ca proces de expulzare cvasireală: subiectul aruncă în afara lui ceea ce refuză în el, regăsindu-l apoi în lumea exterioară. Se poate spune schematic că aici proiecția nu se definește ca « a nu vrea să cunoști », ci ca « a nu vrea să fii »³⁰.

Pe de altă parte, efectul teatral atrage atenția asupra caracterului ludic al reprezentației, asupra prezenței unor alte efecte artistice (scenice), pe scurt, asupra *teatralității* teatrului³¹. Atașat doar în parte efectului de real, cel de *recunoaștere* implică un tip de spectator cu o gândire (ideologie, sentimente etc.) sincronă cu cea a referentului scenic. Asupra acestui tip de identificare se oprește din nou psihanaliza freudiană:

„O reprezentație teatrală are asupra spectatorului adult efectul produs de joc asupra copilului, care-și satisface astfel dorința intensă de a fi asemenea celor mari. [...]; el și-a înăbușit de mult vanitatea de a sta ca eu în centrul lumii, sau, mai bine spus, a trebuit să amâne satisfacerea ei; el vrea să simtă, să acționeze, să modeleze totul după dorința sa, iar cuplul dramaturg-erou îi oferă această posibilitate, permițându-i *identificarea* cu un erou”³².

Această identificare de care vorbește Freud este protejată de riscul suferinței prin calitatea conferită spectatorului, cea de anonim. El suferă prin „delegare” și, astfel, „poate da frâu liber aspirațiilor sale reprimite, cum ar fi nevoia de

libertate religioasă, politică, socială și sexuală și se poate manifesta plenar în toate secretele mari ale vieții reprezentate”³³.

2.3. Metafora teatrală

Întrebarea legată de *metafora teatrală* ne obligă la sesizarea unor planuri multiple de interpretare. Mai întâi, să remarcăm faptul că metafora face parte din ansamblul semnelor teatrale. Este adevărat, în teatru (iar aici ne referim, mai cu seamă, la teatrul ca reprezentație, ca spectacol), asemenea simbolului, orice metaforă este semn (sau, cel puțin, indice), așa cum, pe de altă parte, nu orice semn este metaforă. Și asta, chiar fără a recurge la o paradigmă de substituție, așa cum putem observa, pe urmele lui Roman Jakobson, în distincția dintre ceea ce presupune metafora propriu-zisă (ca proces de *condensare*) și metonimia (ca proces de *similaritate*):

„Dezvoltarea unui discurs se poate face de-a lungul a două direcții semantice diferite: o temă (*topic*) conduce la o alta, fie prin similaritate, fie prin contiguitate. Cel mai bine ar fi fără îndoială de a vorbi de *proces metaforic* în primul caz și de *proces metonimic* în al doilea, pentru că ele își găsesc expresia cea mai condensată, una în metaforă, cealaltă în metonimie.”³⁴.

Definită de Ortega y Gasset ca fiind „probabil cea mai rodnică facultate pe care o posedă omul”³⁵, metafora, la Paul Ricoeur, va provoca o *tensiune unificatoare*, fără a mai fi implicată într-o teorie a substituției, cum am putut vedea la Jakobson, ci

într-o teorie a asemănării³⁶. În concepția lui Ricoeur, printr-un demers de tip hermeneutic, poate fi evitată separația dintre metafora-cuvânt și metafora-enunț, în fond, fiind creatoare de sens, metafora poate depăși limitările la care ne obligă analiza semiotică și cea semantică³⁷. Astfel, se creează condițiile de transfer al metaforei la nivelul discursului și de manifestare *euristică* a sa, de „redescoperire” a lumii fenomenale, a realității.

Dacă ne apropiem de metafora teatrală, întrebările care se ivesc sunt ridicate tocmai de *arbitraritatea* care incumbă semnului teatral, de dificultatea remarcată și de Anne Ubersfeld (în celebra sa lucrare, *Lire le théâtre*), de a alătura semnificantul și semnificatul, evidentă fiind absența unor raporturi nete între cele două. Apoi, dincolo de atributele mai mult sau mai puțin limpezi ale metaforei (mai cu seamă în spectacolul teatral), aceasta își validează prezența în și prin *comunicare*, astfel încât este necesar să remarcăm nu doar efectul artistic, ce se poate încheia cu un metaforism manierist sau bombastic³⁸, ci și cel ideologic pe care metafora îl provoacă, transformând teatrul într-o veritabilă „artă a spectatorului” (Brecht).

Metafora teatrală afirmă identitatea sensibilă a creației, transpoziția, prin substituție analogică, a unui semn verbal într-un alt semn verbal sau într-un semn nonverbal (vizual). În acest sens, Tadeusz Kowzan reține două procese ale dinamicii metaforizării: 1. „homosemiotică (sau monosemiotică) – transferul analogic care funcționează între două sau mai multe semne aparținând unui singur și același sistem”; 2. „heterosemiotică (sau polisemiotică, sau

multisemiotică, sau transsemiotică) – transferul analogic care funcționează între două sau mai multe semne diferite.”³⁹. Conform acestei clasificări, teatrul este un spațiu de acumulare a metaforelor heterosemiotice. Exemplul zgomotului de ploaie este suficient și relevant pentru acest tip de metaforizare ce atinge referentul înainte de a fi absorbit de semnul teatral, semnificantul. În cazul spectacolelor de happening, unde acțiunile interpreților sunt aproape exclusiv improvizate, metaforizarea va presupune o legătură compensatorie între gest și ceea ce semnifică gestul în lumea comună. Aici, „elementul metaforizant rămâne semnul gestual al actorului, în timp ce elementul metaforizat nu are caracterul unui semn. Dealtfel, un număr important de jocuri mimice ale actorilor, jocuri care constituie originalitatea artei lor, sunt procedee metaforice fără ca ele să se refere la alte semne.”⁴⁰. Este necesar să reținem și distincția pe care Tadeusz Kowzan o face între metaforă și simbol: prima ne poziționează în fața a două semne diferite, între care se stabilesc raporturi analogice, al doilea reclamă un singur semn, cu niveluri distincte de funcționare: „În concluzie, metafora este inter-semică, în timp ce simbolul este intra-semic.”⁴¹.

Astfel, locul ocupat de metaforă – atât la nivel textual, cât și al reprezentației – nu este decis doar de intențiile estetice al creatorului (dramaturg, regizor, actor etc.), ci și de finalitatea comunicării, de capacitatea metaforei invocate de a transmite idei sau conținuturi ale conștiinței, la care se alătură și sentimentele pe care le poate procura

receptorului. Cea care câștigă cel mai adesea atenția este metafora semnalată prin mijloacele interpretului scenic, întrucât prin intermediul acestuia se constituie o relație de reflexivitate asupra „întâmplării” teatrale, grupând într-un spațiu comun (teatrul fiind prin excelență o artă comunitară!) creatorii, interpreții și spectatorii. Desigur, aceasta va relansa disputa inaugurată de Diderot și Rousseau asupra paradoxului despre actor, dacă este sau nu oportună stabilirea unei distanțe interioare între actor și personajul pe care îl interpretează.

Dacă, prin literaturizarea la care apelează, să zicem, teatrul realist, semnificația este conținută de propriul limbaj (mecanismele decodificării fiind similare pentru majoritatea participanților la actul scenic, întrucât universul pe care îl invocă este comun), metaforizarea va presupune un soi de *evocare* vizuală a ficțiunii, o comparație condensată, însă de a cărei plasticitate se poate bucura din plin teatrul de imagine (dar și teatrul de animație; vezi, de exemplu, procedeul antropomorfizării); în acest caz, metafora va pune în discuție o dublă identificare, reducând gradul de abstractizare (capacitatea de a face vizibile atitudini ca onoarea, curajul sau lașitatea, sentimente ca ura sau iubirea) și înmulțind ocurențele cu un același semnificat. Oricum, asemenea literalității, metafora vizează realul, însă într-o altă formă, integratoare a diferenței, întrucât realul său aparține *imaginalului*. Prin metaforizare, teatrul înglobează trecutul și prezentul în imaginea unei diferențe traduse ca identitate și adoptă attributele mimesisului; dealtfel,

afirmă Hillis Miller, „oglindirea – reflectarea, mimesisul – este o specie a metaforei. Ea presupune o similitudine între reflectare și ceea ce este reflectat.”⁴². Mult mai nuanțat, Hans G. Gadamer consideră că mimesis-ul nu înseamnă o reluarea a ceva ce a fost, ci o prefacere lăuntrică însoțită de o evocare a referințelor. Iar astăzi, teatrul pare pregătit pentru asumarea efectelor care îl urmează, „în forma nemijlocită a comunității dintre actori și spectatori, [când] are loc constant verificarea acestor experimente îndrăznețe ale transformării.”⁴³.

Cel mai bine, am putea să ne gândim la metafora metamorfozelor din spectacolul lui Silviu Purcărete, *Cumnata lui Pantagruel*, unde corpul actorilor, obiectele scenice, imaginile desperante în care se amestecă eroticul și culinarul, cu alte cuvinte, un întreg ansamblul actanțial este convertit într-un sistem mobil de semne, ceea ce unicizează spectacolul și-i conferă un suport de comunicare rar întâlnit. Într-un interviu, Purcărete afirma:

„Adevărul este că Rabelais nu este citit cu adevărat, nimeni nu-l parcurge cap-coadă, cel mult fragmente, nici eu nu-l citisem când am vrut să-l pun în scenă. E o materie antiteatrală, nu poate fi tradusă în formă dramatică decât pierzând foarte mult din substanță. Așa că l-am abordat radical [...]”⁴⁴.

Iar forma radicală adoptată de Purcărete este metafora. Lumea lui Pantagruel este răsturnată în acest spectacol, însemnele masculinității fiind alterate de preocupări îndeobște feminine, actele de canibalism fiind și ele preluate într-un joc cu

forme când grotești când incerte etc., totul plutind peste o scenă capabilă a „îngurgita” (pentru a folosi sugestia pantagrueliană) ceea ce ființa umană sau, mai bine, lumescul pune în lumină.

Dealtfel, orice mizanscenă ce scoate textul din conul de lumină (sau umbră) al intenționalității autorului ne îndreaptă pașii spre procedeele metaforizării.

2.4. Teatrul: de la extaz tragic la comic rasist

Modul dramatic este în contact direct cu relitatea superficială, în măsura în care replicile se pot constitui ca ogindiri ale lumii diegetice (prin care este reformulat *mimesis*-ul), în sensul pe care-l dă Gérard Genette termenului de *diegeză*, adică de univers spațio-temporal al unei istorii redată (și din care nu este exclusă vocea autorului)⁴⁵. Modul dramatic reclamă prezența autorului-prezentator (a celui care dictează replicile, didascaliile, intrările, ieșirile, costumația, stabilește temele și descrie cronotopul dramatic etc.), redat printr-o funcție *heterodiegetică* (și, credem, întâlnește, până la un punct, atributele naratorului heterodiegetic). Este absent din economia evenimentelor, ceea ce și face dificilă stabilirea unor mărci care să-l diferențieze cu ușurință și mediază între autorul propriu-zis și spectatorii/lectorii operei dramatice. În studiile de naratologie, întâlnim și *naratarul*, de exemplu în romanele epistolare, unde ia locul destinatarului scrisorilor, ca în romanul *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Când avem de-a face cu personaje ca Regizorul din piesa lui Pirandello, Șase

personaje în căutarea unui autor, putem spune că drama aduce pe scenă un autor-prezentator autodiegetic.

Diderot, în *Discours sur la poésie dramatique*, vorbește despre un *plan* al dramaturgului, distinct de procesul scrierii replicilor, al dialogului și anterior acestuia: „Este mai greu să stabilești planul decât să dialoghezi? Aceasta este o întrebare care m-a frământat adeseori; și întotdeauna mi s-a părut că fiecare răspunde mai curând conform talentului său decât conform adevărului celor întâmplate.”⁴⁶. Acest plan, constituit dintr-o dramă (o *dispositio*) și o acțiune (o *inventio*), face posibil dialogul personajelor sau ceea ce putem numi *elocutio* și reclamă competențe distincte. Oricum, „vocea” autorului-prezentator repune în discuție raportul dintre realitatea sensibilă a spectatorilor și imaginarul sau universul fictiv al personajelor.

Genul reprezintă o categorie estetică-literară care se referă la anumite trăsături care stabilesc un numitor comun pentru opere diverse. Genul nu prezervă în timp o aceeași interpretare, ci evoluează în funcție de contextul social, cultural și istoric în care este validat. Genurile literare se descriu prin „fluiditatea” cu care se întrepătrund și prin faptul că, de cele mai multe ori, sunt dificil de surprins într-o formă specifică, capabilă a le detașa unele de celelalte. În plus, poate fi invocată apariția unor registre comune⁴⁷. Totuși, fiecare producție literară (teatru, roman, text autobiografic, poezie etc.) dobândește anumite caracteristici dominante, chiar dacă autorii și-au manifestat mereu intenția de a depăși frontierele care separă genurile⁴⁸.

Sub semnul epifaniei

În ceea ce privește originile tragediei și ale genului tragic, majoritatea studiilor îi consacră o ascendență mitică. Cuvântul „tragedie” ar proveni din grecescul *tragos* (țap) și *hedia* (cânt). În fapt, cântecul țapului reprezintă liturghia săvârșită pentru a-l celebra pe cel ale cărui porniri brutale nasc teama oamenilor, pe Dionysos: acesta „trebuia să stârnească rezistență și persecuție, deoarece experiența religioasă pe care o suscita amenința un întreg stil de existență și un întreg univers de valori.”⁴⁹. Tragedia a apărut în epoca Greciei clasice (la începutul secolului al VI-lea î.Ch.), continuând manifestările ce escortau celebrarea lui Dionysos. Dintre cele patru sărbători dedicate zeului, rețin atenția „Marile Dionysii”, care durau șase zile și se desfășurau în lunile martie-aprilie. Dar, alături de acestea, existau și ritualuri ce pot intra în rândul misterelor, celebrate noaptea, în afara cetății, pe munte sau în păduri. Aici, aveau loc ritualuri extatice, de sfâșiere (*diasparagmos*) și consumare de carne crudă (*omofagia*), semn al epifaniei și ocultării zeului:

„Extazul dionysiac înseamnă înainte de toate depășirea condiției umane, descoperirea eliberării totale, dobândirea unei libertăți și a unei spontaneități inaccesibile oamenilor.”⁵⁰.

Mircea Eliade consideră că actorul-poet a apărut din mijlocul acestei *mania* dionysiace (sau *enthousiasme* pe care Platon îl asimilase nebuniei), preluate de sunetul de flaut, de beția convivilor și de dansurile ritmate: „Dithyrambul, tragedia,

drama satirică sunt, într-un mod mai mult sau mai puțin direct, creații dionysiace.”⁵¹. Or, există și unele voci care susțin ca origine ritualurile de omagiere prin care omul părăsește starea umană dobândind-o pe cea divină: „[...] este foarte posibil ca Dionysos să fie un avatar al lui Shiva [...]. În politeismul shivait ca și în dionysism, credinciosul devine zeul căruia i se aduce omagiu. Această schimbare de stare – trecerea de la uman la divin – se face prin utilizarea unor tehnici specifice, care vedem că au dat naștere teatrului.”⁵².

Teatrul grec a însemnat, de la bun început, o formă de artă prin care autorii au recurs la modelarea unor celebrări cultice. După ce Thespis a înlocuit corifeul cu un actor, pentru a interpreta unul sau mai multe roluri în fața corului, Eschil a adus pe scenă un al doilea actor, iar Sofocle pe al treilea. Încet-încet, rolul corului a diminuat începând cu secolul al V-lea a.Ch., iar actorii au câștigat în independență, nefiind nevoiți să mai răspundă versurilor cântate ale coreuților. Mai apoi, replicile interpreților au fost puse în dialog, iar muzica a dobândit atributele unui simplu interludiu⁵³. Prin caracterul său festiv, teatrul antic ține de un timp al repetiției – în sensul renunțării la timpul cotidianului – și al rememorării sacralității în care își are obârșia. În acest sens, Hans-Georg Gadamer vorbește despre o *momentaneitate* (*Augenblicklichkeit*) unitară a reprezentațiilor teatrale:

„Misterul caracterului festiv este stagnarea timpului.”⁵⁴.

La Gadamer, esența cultului nu se regăsește atât în elementele magice, asociate practicilor ritualice (cum par a susține o mare parte a cercetătorilor), cât în creație, în „înălțarea la o ființă transformată.”⁵⁵. Asemenea cultului, „teatrul este o adevărată creație: se dă la iveală și se alcătuiește, aici, ceva din noi ce devine în fața noastră o formă pe care o trăim, recunoscând-o ca pe o realitate superioară a noastră înșine.”⁵⁶. Nu putem sesiza, oare, aici, caracterul *numinos* al sacrului? Epurat de elementele sale etice și raționale, numinosul se deschide ființei (și ființării) în clipa în care divinul, inabordabil fiind, este transfigurat, simțit sau resimțit în preajma unei realități trăite: „numai prin aplicarea categoriei numinosului unui obiect real sau presupus se poate naște în suflet, ca reflex al acestuia, sentimentul stării de creatură.”⁵⁷.

În încercarea unei periodizări a teatrului, Gadamer stabilește trei epoci. Cea dintâi se identifică cu sărbătorile religioase închinat zeului Dionysos, când accentul este pus pe calitatea de participant a celui prezent (adică de ins implicat, activ), „pentru că aici este exorcizat ceva ce, chiar dacă e necunoscut, se arată fantomatic în noi toți.”⁵⁸. A doua epocă, pe care o numește „epoca transcendenței morale”, a apărut odată cu instituționalizarea teatrului și cu instaurarea unei tensiuni între realitatea spectatorului (a privitorului „mut”!) și realul scenei, atrăgând atenția că „toate armoniile morale ale vieții, ce nu mai sunt vizibile în existența înșăși, apar în lumea de vis a scenei.”⁵⁹. În fine, cea din urmă epocă spre care teatrul se îndreaptă (sau în care deja ne află, ținând seama

de distanța de o jumătate de secol care ne desparte de data la care Gadamer și-a redactat studiul) este cea a prezentului, un prezent „capabil să ridice ceea ce ține de trecut la rang de prezență.”⁶⁰

Astfel, acțiunea dramatică a dobândit caracteristicile fundamentale ale reprezentațiilor teatrale, așa cum au fost ele preluate și continuate de-a lungul secolelor. În timpul sărbătorilor menționate, debutul se făcea printr-un pro-agon, după care aveau loc reprezentații de ditirambice (poeme lirice dedicate lui Dionysos⁶¹), iar, în ultimele trei zile, se susțineau reprezentațiile dramatice, constituite dintr-o tetralogie: trei tragedii și o comedie. Corul era condus de un soi de regizor, numit *corodidasalos*. Acesta era asemenea un bricoleur, asamblând imagini-mașini, obiecte-mașini, texte-mașini, dacă ne e permis să împrumutăm ideea *mașinilor-dezirante* – producătoare ale producerii dorinței⁶² – descrise de Gilles Deleuze și Félix Guattari. E important să remarcăm faptul că teatrul, spectacolul de teatru antic, respinge orice afinitate cu modelul creației unice, modelul conservării timpului și a spațiului reprezentației, afirmând un proces în care actorii, publicul, textul, recuzita, afectele manifeste (imaginile iconice sau cele mentale, prezumtiv asociative) se înlănțuie, formând un angrenaj sofisticat și, în fine, modulând arta, *viața* artei teatrului.

Genul tragic obligă la o reevaluare a relației pe care omul o are cu destinul. Sprijinindu-se pe conștiința fatalității, tragedia generează personaje care eșuează în acțiunile lor. Starea de criză este

concentrată la maximum, un mijloc important al tehnicii dramaturgice fiind *regula celor trei unități* (de loc, timp și acțiune), cea care dă tragediei structura unei construcții riguros articulate. Fiind sortit dinainte eșecului, conflictul în care sunt implicate personajele tragice va trezi în rândurile spectatorilor sentimentele benefice catharsisului, frica (*phobos*), mila (*eleos*), admirația și simpatia față de eroi. De aceea, de cele mai multe ori, subiectele sunt mitologice sau preluate din marile epopei.

Schimbările majore survenite în substanța tragediei li se datorează lui Euripide, autorul condus pe deplin de principiile adevărului și ale verosimilului. Din acest motiv, plenipotența dramaturgului, din epoca de început a tragediei, a diminuat, autorul mărginindu-se la scrierea operelor, lăsând în seama altora punerea în scenă a lucrării compuse. Pe fundalul acestei realități a spectacolelor Greciei antice, Aristotel remarcă independența textului dramatic (a „poeziei dramatice”, la Hegel) și perenitatea acestuia în absența montării scenice. *Poetica* Stagiritului reclamă uzanțele mizanscenei, dar își găsește puncte de sprijin în afara reprezentației:

„Cât privește elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic, și cel mai străin de natura poeziei. Doar puterea de înrăurire a tragediei nu atârână de reprezentare, nici de actori; și iarăși, pentru pregătirea efectelor de scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decât al poetului.”⁶³.

Și, dincolo de apropierea dintre arta poeziei și cea a spectacolului, reținem o cezură, pe care nicio exegeză nu o poate suspenda.

Hegel: în apărarea acțiunii tragicului

Caracterul original al tragicului, al manifestării divinului în lume, a fost susținut de Hegel în *Prelegerile de estetică*:

„Tragicul original constă în faptul că înăuntrul unui astfel de conflict ambele părți ale opoziției, considerate pentru sine, sunt îndreptățite, în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele își poate realiza adevăratul conținut pozitiv al scopului și caracterului ei numai negând și lezând cealaltă parte la fel de îndreptățită, făcându-se *vinovată* din această cauză, cu toată moralitatea ei și tocmai datorită acestei moralități”⁶¹.

Dacă încercăm să descompunem definiția, constatăm o riguroasă descriere a funcțiilor pe care tragicul le deține. Astfel:

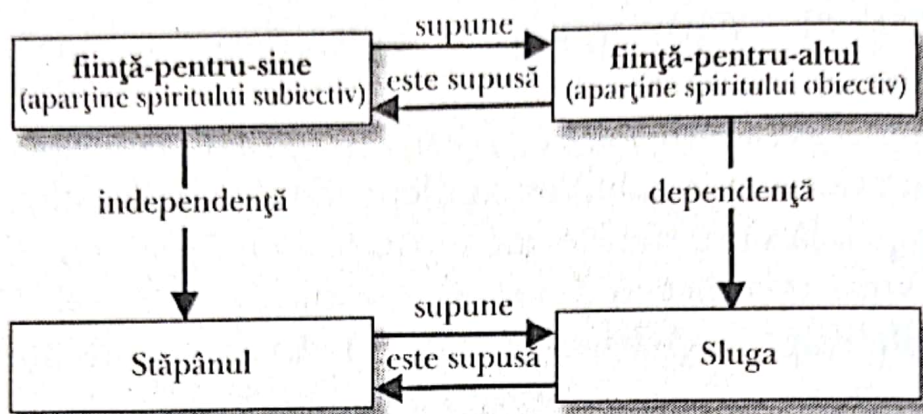
1. „originaritatea” tragicului trimite la un timp primordial, al începuturilor;

2. prin „înăuntrul conflictului” avem de-a face cu o esență a principiului agonal, al luptei între părțile angajate într-o luptă pe viață și pe moarte;

3. „părțile opoziției” nu pun în lumină adevăruri distincte, ci „jumătăți de adevăr ale adevărului unic” (Liiceanu) și manifestarea acelei părți care, aparținând întregului nu poate fi, în același timp, coextensivă acestuia;

4. iar părțile sunt „considerate pentru sine”, întrucât trimiterea se face în mod necesar la spiritul subiectiv, a cărui *conștiință de sine* (înțeleasă ca maximă interiorizare a eului) este independentă, fiind, astfel, capabilă să se transforme într-o *conștiință pentru sine*; autonomia dictată de *acțiunea* pe care și-o revendică este culpa sa (*hybris*-ul său tragic). Această conștiință nu poate fi, în niciun caz, o conștiință servilă, ci este deplin liberă și aparține doar acelui eu care are datele constitutive ale „stăpânului”. Incursiunea pe care conștiința de sine o face în lumea sensibilă își găsește justetea în nevoia de a avea o certitudine de sine. După o primă experimentare prin percepții, avansează printr-o mișcare de recunoaștere, reflectându-se într-o altă conștiință de sine. Dubla oglindire care ia naștere stă la baza apariției conflictului tragic. Din această cauză, eroii tragici sunt, întotdeauna, exemplari (sunt personaje aristocratice ce-și relevă puterea și noblețea caracterului) și nu vor putea aparține niciodată unei clase sociale inferioare; iar „ceea ce este suprimat în deznodământul tragic este numai particularitatea unilaterală care n-a fost în stare să se supună acestei concordanțe și care acum, în tragicul acțiunii sale, neputând ceda din sine însuși și din ceea ce și-a propus să ducă până la capăt, se dă pe sine pradă pieirii totale sau cel puțin se vede silită să renunțe, dacă poate, la realizarea scopului său”⁶⁵.

5. „îndreptățirea” este dată atât de apartenența la un timp și spațiu originare, aflate sub incidența eticului, un etic înțeles ca absolut, deasupra a toate și toți, cât și de calitatea eului, definit ca o *conștiință de sine* ce aspiră a deveni o *conștiință pentru sine*;



6. prin „conținutul pozitiv”, fiecare personaj îl recunoaște pe cel cu care se află în conflict ca o conștiință similară (o conștiință de sine);

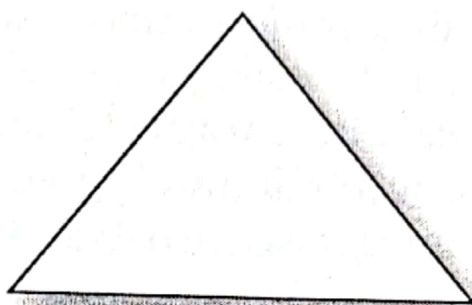
7. „negând sau lezând cealaltă putere” reclamă îndreptățirea fiecărei părți în asumarea adevărului unic (în *Antigona* de Sofocle – eroina apără principiul masculin al ordinii și al dreptății, în timp ce Creon susține legea cetății);

8. „vinovăția” eroilor constă în acceptarea unor roluri care nu le sunt sortite decât zeilor. Eroul tragic se substituie zeului. Eticul aparține Olimpului (el este „divinul în realitatea sa *lumească*”⁶⁶ și condiționează însăși existența tragicului), pe când morala este dictată oamenilor. Când, prin atitudinea lor, eroii tentează limita, apare ciocnirea, agonul, lupta în urma căreia supraviețuiește unul singur. Ca urmare, scopul zeilor este acela de a distruge orice urmă de individualitate susceptibilă a afecta liniștea cetății. Eroul tragic se poziționează în interiorul conflictului tragic prin aplicarea legii etice. Fără voie și lipsit de obediență față de zei, personajul Oedip poate să aspire la sublimarea propriei individualități, cu alte cuvinte, poate să permită refacerea unității morale a cetății doar

asumându-și pe deplin culpa și pedepsindu-se printr-o atitudine obiectivă.

TRIADA HEGELIANĂ

Spiritul absolut
În religie, artă și filosofie



Spiritul subiectiv

Spiritul obiectiv

La Hegel, spiritul absolut presupune o sinteză între spiritul subiectiv și cel obiectiv. Așadar, spiritul subiectiv aduce conștiința de sine, în timp ce spiritul obiectiv se va opune interiorității eului (se va pune „în afară”, găsiindu-și locul în realitatea exterioară, pe care o și recunoaște în mod abstract). Între spiritul obiectiv (ca negare a eului) și spiritul subiectiv (ca afirmare a eului), apare conflictul. Astfel, având caracter sintetizator, spiritul absolut neagă negarea spiritului obiectiv și se descrie ca *mișcare* sau *devenire*, concepte fundamentale panlogismului hegelian. Aceasta va permite personajului să întreprinde tot ce-i stă în putință, între limitele *necesității* și ale *libertății*, pentru a-și conserva condiția tragică, adică pentru a duce până la capăt consecințele faptelor necesar-vinovate.

Aristotel ne atrage atenția că tragicul nu este dat de nefericirea oamenilor, de *impresionabilul* evenimentelor, așa cum nici pedepsirea vinovaților

nu scoate la iveală vreun eveniment de această natură. În mod necesar, tragicul va aduce pe scenă destinul unui erou care, fără a excela prin mari virtuți și, încă, fără a fi însemnat de vreun viciu asumat, se vede cuprins de o imensă greșeală, pentru care trebuie să plătească.

Înainte de a fi un fenomen estetic, tragicul este un element al existenței. Orice încercare de înțelegere și definire a tragicului nu poate ocoli comentariul aristotelic (același comentariu ce consideră înțelegerea ca o formă evoluată a explicației sau a discursului, în pofida însoțirii acestora), în care, am reținut deja, un loc vizibil îl ocupă efectele tragediei și ale reprezentației tragice asupra spectatorilor. Peter Sellars, într-o celebră *Conferință*, reformulase cu o matură subtilitate toate acestea:

„Momentul cel mai profund al vieții noastre este momentul în care înțelegem ceva [...]. Suntem foarte emoționați pentru că este un moment în care atingem o identitate pe care am avut-o. Aristotel vorbește de o « re-cunoaștere » precedată de « răsturnare ». Este necesară mereu răsturnarea lumii. În această lume, oamenii care au puterea sunt cel mai jos. Este cazul lui Oedip-Rege, el știe tot, dar, în fond, nu știe absolut nimic. El vede, dar este orb. Este rege, dar e cu adevărat un vagabond. Și, atunci când are ochii străpunși, el vede.”⁶⁷.

Ceea ce nu trebuie să scăpăm din vedere e că mila și teama, întâlnite în definiția dată tragediei de Aristotel, pregătind catharsis-ul, nu trimit

exclusiv spre spectatorul care își manifestă astfel o stare de spirit, ci la o stare *extatică*, adică de țâșnire în afară a unor neliniști pricinuite de suferința eroilor și planarea acesteia peste întreaga castă a reprezentației. Tragicul se închide în sine, dar mai bine ar fi să spunem că închide cercul în care se înscriu opera, interpreții și scena tragică.

Nietzsche: tragicul între apolinic și dionisiac

În lucrarea sa, *Nașterea tragediei*, Nietzsche afirmă că tragedia, ca specie literară, s-a născut din confruntarea spiritului *dionisiac* cu cel *apolinic*. Filosoful german consideră chiar că, în tragedia greacă, s-a atins un punct de perfecțiune prin sinteza celor două tendințe. El face o distincție clară între dionisiac și apolinic, pentru ca apoi să descopere împletirea acestora în structura intimă a ființei umane și, totodată, în tragedie.

Arta dionisiacă încearcă, bazându-se pe mijloacele iraționalului, să pună lumină asupra unei lumi esențiale. Practic, răspândirea cultului dionisiac și nașterea tragediei au coincis – ambele fiind la apogeu în Grecia secolului al VI-lea î.Ch. Dionisiacul propune starea de exaltare, de extaz mistic, propice recuperării Sinelui ființei umane prin cuvânt și gest. Atât rostirea, cât și imaginile la care recurge dionisiacul sunt originare, descătușând simțurile și trăirea autentice. Cele două attribute fundamentale ale lui Dionysos se regăsesc în seva viței-de-vie (vinul ca susținător al extazului) și în teatru. Din acest motiv, putem vorbi de un Dionysos orgiastic (cel care va întreține manifestarea *catharsis*-ului) și de un Dionysos purificator, fiind

legat, astfel, cultul său de arta muzicii, a dansului și a poeziei lirice. Prin dubla sa naștere (gestat, pe rând, de Semele, o muritoare și, apoi, de însuși Zeus, cel care l-a purtat până la termen în propria sa coapsă), Dionysos este cel care a cunoscut moartea pentru a învia.

Arta apolinică este proprie sculpturii și poeziei epice. Universul pe care-l descrie este obiectiv, ordonat, supus prescripțiilor despre frumos și, prin narativul ei, activează cei doi poli, ai lumii imaginare și ai discursului (sau comentariului) despre lumea imaginată. Apollo este zeul luminii, al raționalului și al formelor clare. „Măsura” apolinică a fost adoptată de maieutica socratică, ridiculizată în bună parte de Nietzsche. Socrate, prin tehnica sa, provoca așa-numita *stupoare aporetică*, făcându-l conștient pe cel interogat nu doar de faptul că nu știe ceea ce crede că știe, ci și că știe ceea ce crede că nu știe. Lucrul interiorizat este exteriorizat, omul fiind, astfel, eliberat de suferința sa aporetică (legată de o complicată reevaluare a limbajului) și, în consecință, de propria sa necunoaștere. În tragedie, componenta apolinică este necesară, însă funcția majoră este deținută de cea dionisiacă.

Așadar, în timp ce dionisiacul tinde spre totalitate, spre Unul primordial, apolinicul acceptă individuația, delimitarea, diferențierea. Cel dintâi, împreună cu ecourile sale culturale, sociale etc., are o tendință centrifugă, al doilea, prin formele sale perfecte, este echilibrat și, totodată, limitativ. Dacă dionisiacul se abandonează iraționalului, apolinicul va susține, dimpotrivă,

rezonabilul, chibzuința, echilibrul, claritatea. Ambele învederează cunoașterea tragică.

„*Pourquoi je fais du théâtre?*”

Cel care a dezbătut cu maximă probitate șansele tragicului și ale tragediei în epoca modernă a fost, fără îndoială, Albert Camus, în *Conferință de la Atena*, din 1955. Fără a încerca să-și susțină prin argumente istorice teza, Camus a izbutit să precipite esența tragicului, afirmând că două motive oferă șansa renașterii teatrului.

Cea dintâi ne sugerează că „marile perioade de artă tragică se situează în secole de joncțiune, în momente când viața popoarelor este împovărată în același timp de glorie și de amenințări, când viitorul este nesigur, iar prezentul dramatic.”⁶⁸. Iar aceste perioade sunt, prima, cuprinsă de epoca Greciei clasice, între Eschil și Euripide, a doua, „în țările din extremitatea occidentală a Europei”⁶⁹, între Shakespeare (și producțiile scenei elisabetane) și Corneille, mai exact secolul înfloririi Renașterii. Ambele epoci „marchează o tranziție între formele de gândire cosmică, impregnate de noțiunea divinului și a sacrului, și alte forme, însuflețite, dimpotrivă, de gândirea individuală și raționalistă.”⁷⁰. Mai mult, ambele scot la iveală *tragicul* ființei umane, imposibilitatea acesteia de a depăși „starea de ruptură”, suferința desprinderii de o civilizație și imposibilitatea de a-și afla liniștea într-o alta:

„Întotdeauna, în istoria ideilor, individul se degajează treptat dintr-un corp sacral și se ridică împotriva vechii lumi de spaime și

cucernicie. De fiecare dată, în opere, se produce o trecere de la tragedia rituală și de la celebrarea cvasi religioasă, la tragedia psihologică. Și de fiecare dată triumful definitiv al rațiunii individuale, în secolul IV (î.Ch.) în Grecia, în secolul al XVIII-lea în Europa, secătuiește producția tragică pentru secole îndelungate.”⁷¹.

Acestea fac imposibilă afirmarea tragediei pe fondul unei culturi și credințe creștine. Ca și pe structura raționalismului sau a ateismului. Dacă personajul tragic își asumă într-o manieră inflexibilă credința și opoziția față de zei, eroul creștin își caută și găsește salvarea prin rugăciune. Și, dacă acesta din urmă își obține mântuirea în iertarea pretinsă lui Dumnezeu, cel dintâi este vitregit de șansa oricărei salvări. Tot ceea ce afectează echilibrul lumii, pocăința umană, separarea binelui de rău, sublimarea oricărei fărâme de îndoială, autoritatea absolută și imuabilă instaurată printr-o ordine divină și în fața căreia omul se prosternează, nașterea moralei și a subiectului, toate acestea distrug șansele tragediei: „Dacă ordinea divină nu presupune nicio contestare, și nu admite decât păcatul și remușcarea, atunci nu există tragedie. Poate exista doar mister sau parabolă [...]”⁷². Simpla *revoltă*, crede Camus, ne ține încă departe de sclipirile tragediei. Pentru a se împlini, ea revendică *ordinea*, într-o alăturare în care una se sprijină pe cealaltă. Pentru a achiziționa însemnele tragicului, eroul se împotrivește ordinii divine:

„Eroul neagă ordinea care îl lovește și ordinea divină lovește pentru că este negată. Și unul și alta își afirmă astfel reciproc existența chiar în clipa când ea este contestată.”⁷³.

Cel de-al doilea argument care îngăduie tragedia modernă, afirmă Camus în celebrul său discurs, stă în reformarea teatrului ca spectacol (benefic inaugurată de Jacques Copeau) și în implicarea fără rezerve a dramaturgilor în actul mizanscenei. În acest fel, teatrul își poate recâștiga statutul de *artă dramatică* și poate fi pus „la locul ce i se cuvine, adică pe culmea artelor literare.”⁷⁴. Acestui efort de recâștigare a virtuților teatrului tragic, reamintește Camus, li s-au alăturat Gide, Martin du Gard, Giraudoux, Montherlant, Claudel și, nu în ultimul rând, cel care avea să arunce în aer concepțiile academice despre teatru, Antonin Artaud. Aspirând la atingerea acestui nivel, tragedia se distanțează de dramă, dar evită și apropierea de melodramă și, în acest fel, negociază un grad ridicat de toleranță: „forțele care se înfruntă în tragedie sunt deopotrivă de legitime, deopotrivă de înarmate cu argumente. În melodramă sau în dramă, dimpotrivă, doar una este legitimă. Cu alte cuvinte, tragedia este ambiguă, drama simplistă. În cea dintâi fiecare forță este în același timp bună și rea. În cea de-a doua, una este binele, cealaltă răul.”⁷⁵. Tragedia nu exclude mișcarea, dar ea este mai presus de orice *tensiune*, „pentru că este opoziția, într-o imobilitate înversunată, a două puteri, purtând fiecare măștile duble ale binelui și răului”⁷⁶, împingând eroul spre o limită care-i este interzisă

și care, odată atinsă, inaugurează un ciclu fără sfârșit de crime și orori, un ciclu în care el, insul superior prin excelență, este cel dintâi care plătește. În fine, se întreabă Camus, când este timpul afirmării tragediei? În momentele în care omul ezită între a se afirma pe sine sau a se dedica sacralității – afirmă tot el.

Într-un articol publicat în 1959, *Pourquoi je fais du théâtre?*, Albert Camus mărturisea: „Asociațiile de constructori, atelierele colective ale pictorilor Renașterii trebuie să fi cunoscut acest soi de exaltare pe care o încearcă cei care lucrează la un mare spectacol.”⁷⁷. De aceea, reușita unui spectacol, consideră Camus, stă în unitatea elementelor care-l compun și în discreția cu care regizorul are știința de a provoca sentimentele actorilor. Și, mai mult, stă în *spiritul comun* care străbate sala, cum observă în reprezentațiile lui Jacques Copeau, cel care, consideră autorul piesei *Caligula*, împarte istoria teatrului francez în două perioade; regizorul de la Vieux-Colombier „pune în fața oricărui lucru textul, stilul, frumusețea [spectacolului]; el pretinde, totodată, ca opera dramatică să-i reunească, nu să-i separe, într-o aceeași emoție sau într-un același râs, pe spectatorii prezenți.”⁷⁸. De acum, spune Camus – făcând referire, desigur, la celebra teorie a lui Brecht – nu mai putem vorbi de *distanțare* în creația teatrală.

Comicul: anestezia inimii

Grecii au fost cei care au decis separarea creației pe specii literare. Astfel au detașat tragedia de comedie, descoperindu-le calitățile și

neîmplinirile. Toate acestea au favorizat și înțelegerea mai bună a conștiinței omului: „De cum și-au făcut apariția tragedia și comedia, cei din fire înclinați spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei au pornit să scrie, unii, comedii în loc de iambice, alții, tragedii în loc de epopei, ca unele ce erau mai ample și mai prețuite decât manifestările anterioare”⁷⁹.

Cuvântul „comic” provine din grecescul *komos* (o sărbătoare carnavalescă dată în onoarea zeului Dionysos, în perioada viticolă de toamnă), pentru a desemna, în Antichitate, orice manifestare teatrală (cu alte cuvinte, genul comic se identifică la originea sa cu genul teatral). Termenul a evoluat, dobândind înțelesuri noi, astfel încât în secolul al XVII-lea marca acele creații teatrale opuse tragediei, provocatoare ale *râsului* și denumite *comedii*, cum sugera și Corneille în *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660). Cu timpul, genul comic a îmbrățișat totalitatea creațiilor comice. La rândul său, registrul comic va fi opus celui tragic, tratând subiecte minore, legate de realitatea întâmplătoare, într-o manieră accesibilă și urmărind, cel mai adesea, ridiculizarea unor situații sociale sau familiale, pe scurt, comportamentele neconforme normelor sociale acceptate. Iată cum definește Aristotel comicul:

„... comedia e imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urătime de un

anumit fel, ce n-aduce durere nici vătămare: așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință”⁸⁰.

Alte registre adoptate sunt burlescul, ironicul și satiricul: „dintre toate categoriile estetice – afirmă Jean Cohen –, singur comicul are privilegiul de a induce o reacție psihologică specifică și care se poate recunoaște ușor”⁸¹. Atunci când întâlnim un *comic de caractere*, personajele sunt dominate de pasiuni exacerbate (cum e Tartuffe, eroul lui Molière), identic cu felul în care, într-un comic de situații, eroii sunt victimele unei încurcături (*imbroglio*, *quiproquo* etc., în *commedia dell'arte* sau în vodevilul lui Faydeau) sau, în farsele Evului Mediu, caracterele sunt stereotipe (*La Farse de Maître Pathelin*). Oricum, toate personajele comice, observă Hegel, în *Estetica* sa, au capacitatea de a se adapta situației, ceea ce dă libertate receptorului de a se gândi la șansele multiple ale existenței și la modalitățile de consolare:

„... de natura comicului ține în general infinita bună dispoziție și încredințarea de a se fi ridicat deasupra propriei contradicții și de a nu se menține nicidecum în amărăciunea și nefericirea [în contradicție]; de natura comicului țin beatitudinea și plăcerea subiectivității, care, sigure de sine însăși, pot suporta disoluția scopurilor și realizărilor lor. [...]. Prin urmare, avem comic atunci când urmează să fie realizate scopuri în sine meschine și neînsemnate cu o aparență de mare seriozitate și recurgând la vaste preparative, iar subiectul în realitate nu pierde

nimic când nu-i reușește planul, tocmai fiindcă voia să realizeze ceva lipsit de importanță, așa încât el poate ieși liber și vesel din această nereușită.”⁸².

Pe fundalul aceleași disjunții provocate de registrul care îi este alocat, comicul poate fi *frivol*, atunci când dă naștere râsului gros, spontan, eliberator, dar și unui demers subversiv, detașând receptorul de evenimentul însuși; sau poate fi *serios*, cu un echilibru între manifestarea tragică și cea comică propriu-zisă, distanțator (dominat de aforie sau de „anestezia momentană a inimii”⁸³ și pretinzând receptorului un efort de interpretare și înțelegere: „O situație este întotdeauna comică atunci când ține simultan de două serii de evenimente absolut independente și când poate fi interpretată, în același timp, în două sensuri cu totul deosebite.”⁸⁴. Râsul apare în urma unei imposibile acceptări a deciziilor pe care și le asumă eroul comic, a unor reguli răsturnate, supuse anulării, de îndată ce cade cortina. Să reținem, pentru o mai justă aplicare a termenului, condițiile apariției efectului comic, așa cum au fost ele enumerate de Umberto Eco în articolul său, *The frames of comic 'freedom'* (1984):

„(i) există o violare a unei reguli (de preferat, dar nu necesară, una minoră, de exemplu o regulă de etichetă);

(ii) violarea este comisă de cineva pe care nu-l simpatizăm fiindcă este josnic, inferior, cu un caracter respingător (asemănător cu un animal);

(iii) de aceea, ne simțim superiori față de comportamentul lui greșit și față de necazurile lui, deoarece n-a respectat regula;

(iv) cu toate acestea, recunoscând că regula a fost încălcată nu ne simțim îngrijorați; din contră, într-un fel suntem de acord cu violarea; noi suntem, vorbind așa, răzbunați de caracterul comic care a provocat puterea represivă a regulei (ceea ce pentru noi nu implică niciun risc, atâta timp cât comitem violarea doar în mod substitutiv);

(v) plăcerea noastră este una amestecată, deoarece nu ne bucurăm doar de nerespectarea unei reguli, ci și de dizgrația unui individ asemănător unui animal;

(vi) în același timp, nu suntem preocupați nici de apărarea unei reguli și nici contrânși să simțim compasiune față de o ființă inferioară. Comicul este întotdeauna rasist: doar ceilalți, barbarii, trebuie să plătească”⁸⁵.

Indiferent de modul în care se manifestă, comicul nu se poate manifesta decât în prezența *celuilalt*. Shakespeare, prin nobilul Berowne afirmă în finalul piesei *Zadarnicele chinuri ale dragostei*: „[...] prețul glumei mai puțin e-n limba / Ce-o spune, ca-n urechea ce-o ascultă.”⁸⁶. Fără un Altul – fără ecou, ar spune Bergson – și în absența unei conștiințe estetice, comicul dispare. Spațiul pe care acesta îl cucerește aparține unei lumi răsturnate, iar mijloacele de percepție pe care le pretinde se află oricând la îndemâna spectatorilor care și-au câștigat libertatea de a contesta, de a se opune și distanța de reflexele scenei.

*Teatrul burghez – teatrul romantic: începuturile
genului dramatic*

Termenul provine din grecescul *drama* și înseamnă „acțiune”, ajungând – în limbaj comun – să acopere orice creație teatrală. Aristotel, în *Poetica* sa, consideră că drama „imită oameni ce stau să săvârșească ceva” (III, 1448 a 25). Prin aceasta, acțiunea, fiind „una și întreagă” (*Poetica*, VII, 1451 a 30), se constituie ca scop fundamental al genului. În mod curent, drama se traduce ca reprezentare (sau punere în scenă) a unei „istorii”, a unei „fabule” etc., motiv pentru care recuperează din plin procedeele *imitației*.

Genul dramatic beneficiază și de o îmbinare între liric (personajele având capacitatea de a se autoexprima) și obiectiv (ceea ce se petrece pe scenă este ceva real), motiv pentru care Hegel consideră drama o sinteză lirico-epică. Pe de altă parte, drama va fi obligată la o serie de restricții, între acestea figurând deparazitarea elementelor subiective (specifice poeziei) și cele ale unei naturi prezente excesiv (ca în epic), la care se alătură întinderea temporală a evenimentelor: drama se caracterizează prin intensitate și concentrare, spre deosebire de roman, unde timpul poate să cuprindă orice limite și este îndepărtată de liric, unde ne găsim într-o dimensiune supratemporală. Așa cum remarcă Ion Vartic, beneficiind de sugestiile formalistului rus M.A. Petrovski: „Cele două specii [nuvela și povestirea – n.m.] sunt centripete, spre deosebire de roman, care este centrifug; cu alte cuvinte, dacă romanul este extensiv, nuvela/povestirea este

intensivă (e aici, cred, un prim aspect de coincidență cu drama).⁸⁷

Dramaturgia contemporană, preocupată de parametrii cronotopici, va încerca să modifice înțelesul noțiunii *timp*, până la suprimarea acestuia. Astfel, în *Așteptându-l pe Godot*, durata este suspendată, ea nu mai presupune nici curgere, ca în traducerea curentă a noțiunii, nu înseamnă nici acumulare, ca în teoria bergsoniană, ci se rezumă la o imobilizare în aparență, acțiunea și situațiile în fața cărora se află spectatorul însemnând imobilizarea timpului în aparență. Cea care face trecerea de la genul epic la cel dramatic este *schiza*; prin caracterul alert al acțiunii și prin rolul major pe care îl deține dialogul, aceasta reprezintă varianta *in nuce* a genului dramatic. Or, atât genul epic, cât și cel dramatic aduc în centrul atenției personajul: acesta devine o individualitate irepetabilă care va recurge la acțiune pentru a-și putea susține trăsăturile care i-au fost direcționate. Identitatea dramaticului se descrie prin *conflictul* pe care-l generează.

Adrian Marino descrie patru stadii ale evoluției conflictului dramatic⁸⁸. În prima fază, este presupusă existența unui număr de elemente constitutive, dintre care cel puțin două sunt forțe opuse, aflate într-o relație ostilă, ceea ce ne conduce la aserțiunea că dramaticul este condiționat, în mod necesar de o „luptă”. În a doua fază, este descris obstacolul, „o voință mai puternică, una sau mai multe rațiuni sau motivări superioare, o cauzalitate greu de înfrânt etc.”⁸⁹. În a treia fază, se produce *ciocnirea*, pentru ca, în cea de-a patra, prin

traversarea unei stări de dezechilibru și incertitudini, să se iasă la liman sau, în cazul tragediei, să se prelungească, pentru un alt timp și spațiu, „blestemul” nenorocirilor.

„Să cucerești prin amănunte!”

Genul dramei s-a constituit ca atare în secolul al XVIII-lea, prin *drama burgheză* (fiind numită și „tragedie domestică sau burgheză”). Cea care o va urma este drama romantică. Regulile de care drama burgheză se interesează aparțin în egală măsură tragediei și comediei, dar mai degrabă opunându-se acestora decât reluând normele care le-a consacrat. Se pot observa și unele apropieri de tragicomedia Renașterii, doar că, de această dată, este propus un „gen serios”, capabil să aducă în fața spectatorilor existența în datele sale cotidiene și eliberată de orice consecințe ale *fatum*-ului. Autorul dramei burgheze se află în căutarea *verosimilului* (a unui efect de real scenic), ceea ce a făcut ca tragedia și comedia clasică să-și anunțe ultimele licăriri. Pentru a stăpâni efectul de real, Diderot pretinde actorului său: „Fii vesel, ingenios, variat, original, ciudat sau chiar nebun, n-am nimic împotriva; dar cucerește-mă prin amănunte; fă ca farmecul formei să-mi ascundă întotdeauna ceea ce e de necrezut în conținut”⁹⁰. Iar în *Paradox despre actor* scrie: „Însușirile omului, chipul, glasul, judecata, finețea trebuie să i le dea natura. Iar perfecționarea acestui dar al naturii se cuvine să fie făcută prin studierea marilor modele, prin cunoașterea sufletului omenesc, prin știința purtării în lume, prin muncă neîntreruptă, prin experiență și prin deprinderea cu teatrul. Actorul

imitator poate ajunge să redea binișor totul; în jocul lui nu-i nimic nici de lăudat și nici de îndreptat”⁹¹.

Prototipul dramei burgheze – ivită din dorința contestării tragediei clasice – este piesa lui Diderot, *Le Père de famille*, în care personajul este surprins în mijlocul unor „nefericiri casnice”. Dealtfel, principiile noii drame se regăsesc și în piesa *Filozof fără să știe* (1765) de Michel-Jean Sedaine. Uneori, în aceste piese se atinge pateticul, cum s-a întâmplat în așa-numita *comédie larmoyante*, în piesele lui Nivelles de La Chaussée, *Mélanide* (1741), *L'École des mères* (1744) și *la Gouvernante* (1747).

În epocă, un rol important în teoretizarea noului model teatral l-a avut cel pe care l-am numit deja, Denis Diderot. Opiniile sale asupra *tragediei domestice*, opuse esteticii clasice, se regăsesc în *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), *Discours sur la poésie dramatique* (1758) și *Paradoxe sur le comédien* (1773). Conform lui Diderot, drama burgheză este o producție teatrală moralizatoare, cultivând, în același timp, detaliul și simplitatea acțiunii; redând vieții înfățișarea reală, refuză mijloacele de stilizare întâlnite în tragedia solemnă. În drama burgheză, caracterele sunt înlocuite de *condițiile sociale*, spectatorul identificându-se cu eroul scenic, obligându-se la procese de introspecție și de judecată morală:

„Una e să fii sensibil, și alta e să simți.
Una e chestiune sufletească, cealaltă o chestiune
de judecată. Fiindcă, pentru a cuprinde toată
întinderea unui rol [...], fiind variat în

amănunte, armonios și unu în întreg, pentru a face un sistem de declamație care să meargă până la a salva toanele poetului, e nevoie de o minte rece, de o judecată adâncă, de un gust deosebit, de un studiu anevoios, de-o îndelungată experiență și de-o dârzenie a memoriei puțin obișnuită”⁹².

Aceste idei vor fi susținute și de Rousseau în *Scrisoare către d'Alembert asupra spectacolelor* (1758). Dacă drama se exprimă în favoarea unui realism scenic și a decorului natural, având ca destinație reprezentarea și nu lectura, aceasta se întâmplă întrucât „acțiunea izvorăște din jocul caracterelor” (Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel Essais sur l'art dramatique*, 1733), un joc al cărui scop este acela de a provoca emoția spectatorilor. Pentru Beaumarchais, *drama serioasă* este intermediară între tragedie și comedie, cerându-i-se să redea, printr-o chibzuită măsură și toleranță, „tabloul fidel al acțiunilor oamenilor”: „Ține de esența genului serios de a oferi un interes mai puternic, o moralitate mai directă decât tragedia eroică și mai adâncă decât comedia plăcută [...]”⁹³.

Prin filosofia secolului al XVIII-lea, natura își recâștigă un loc privilegiat, omul, ființă născută în spiritul binelui, putând să-și amelioreze condiția prin educația și intervenția mediului⁹⁴. Romantismul aduce nou trăirea lirică a istoriei, spiritul sensibilității, libertatea imaginației, transfigurări ale realității conform unor modele oferite de un trecut idealizat, întâmplările supranaturale, fantasticul, visul și viziunile. Pe fondul acestor credințe, la August Wilhelm Schlegel, dramaturgia sfârșește

prin a fi „arta de a sesiza partea poetică a evenimentelor veritabile”.

Genul dramatic romantic este impur, înlăturând legile rigide privind compoziția (putând fi remarcată intruziunea elementelor liricului și epicului, precum și apariția așa-numitelor „tablouri dramatice”). Odată cu romantismul, registrul vizat de genul dramatic va insista asupra unui receptor implicat, activ, al creației scenice. Spectatorul se găsește între iluzie și deziluzie (aceasta din urmă, facilitată prin mijloacele ironiei). Pentru scriitorul romantic englez Charles Lamb (1775-1834), iluzia scenei „îi face pe spectatori să se uite pe ei înșiși și să devină participanți la cele ce se petrec pe scenă”⁹⁵.

Reprezentantul cel mai de seamă al dramei romantice este Victor Hugo, cel care se alătură principiilor lui Schlegel și Benjamin Constant, *Prefața la Cromwell* fiind apreciată ca o veritabilă *chartă* a noului teatru⁹⁶. Prin mesajul său, Hugo insistă asupra câtorva elemente esențiale: 1. omul se găsește în centrul dramei, cu tot ceea ce e armonios sau contradictoriu în el; 2. toate personajele se pun în slujba aflării adevărului, acesta fiind urmărit chiar și în modalitățile de manifestare sufletească și morală a ființei umane, ceea ce face posibilă alăturarea grotescului și a sublimului⁹⁷; 3. din regula celor trei unități este păstrată doar unitatea de acțiune⁹⁸; 4. acțiunea pieselor este intensă, conducând evenimentele spre pitoresc și spectaculos și, uneori, spre o disperare existențială; 5. se subliniază trăsăturile și culoarea locală; 6. mediază între genul tragic și cel comic; 7. caracterele sunt estompate și chiar prezentate în ipostaze duale;

8. translatează între liric, epic și dramatic. Dealtfel, romanticii sunt primii care oferă o estetică a corespondenței: orice lucru se găsește într-o dispunere globală. Romanticii discută despre un specific al epocii – motiv pentru care se vor îndrepta vigilenți spre evenimente istorice riguros circumscrise (W. Scott) –, iar, apoi, despre un specific național (Herder). De aici, nu va fi decât un pas până la descoperirea folclorului, a magiei și a religiei (Chateaubriand).

Romantismul proclamă dreptul omului (și al eului) de a fi el însuși: geniul este acel individ care nu se mai supune regulilor, stabilindu-și singur normele (Kant). Tot așa, arta nu ne mai apare ca o simplă imitație, susținută fiind originalitatea, chiar singularitatea și ireductibilul. Elementul central este cultul eului (un eu exacerbat, extins până la dimensiunea întregului univers și, deci, capabil a tenta orice limită) și apologia libertății. Din acest motiv, ia naștere personajul răzvrătit. Hoțul, banditul, haiducul sunt alte ipostaze ale insului uman ce descoperă că dreptatea nu e în această lume (Hugo, Byron). Personajele sunt dezabuzate, dezamăgite de mediul în care trăiesc, ceea ce-i va conduce, pe mulți dintre ei, la suicid (v. *Confesiunile* lui J.-J. Rousseau, *Manoil și Elena* de Bolintineanu sau scrierile lui Leopardi și Eminescu). Un alt personaj frecvent întâlnit este *dandy*-ul, întâlnit mai târziu în scrierile secolului XX.

Primatul eului va conduce la un alt primat, al sensibilității (provocând, mai târziu, la simboțiști, *spleen*-ul), eroii fiind pasionali și refuzând orice

constrângere (Hölderlin în *Hyperion*). Același cult al eului conduce la descoperirea naturii, care nu mai are nimic din datele artificiale de până acum și care devine o unitate înglobantă (la Wordsworth sau Coleridge); ea este pură: acțiunile se desfășoară în miezul naturii, pădurea, marea (Novalis, cu elementele sale acvatic), muntele, prăpastia fiind locurile predilecte, în ceasuri ale diurnului (la Hölderlin) sau ale nocturnului (la Novalis). Hugo mărturisise relevant:

„Nu există alte reguli, nici modele; sau, mai bine zis, nu există alte reguli, decât legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei și legile speciale care, pentru fiecare compoziție în parte, rezultă din caracteristicile proprii fiecărui subiect. [...] E măreț și frumos să vezi desfășurându-se cu o asemenea amploare o dramă în care arta dezvoltă puternic natura; o dramă în care acțiunea merge către deznodământ cu pași sprinteni și hotărâți, fără să lăncezească sau să se poticnească; o dramă, în sfârșit, în care poetul atinge din plin țelul multiplu al artei; să deschidă spectatorului un îndoit orizont, să lumineze totodată și interiorul și exteriorul oamenilor; exteriorul prin discursurile și faptele lor, interiorul prin «aparté»-uri și monologuri; să împerecheze, într-un cuvânt, în același tablou drama vieții și drama conștiinței”⁹⁹.

Drama romantică va avea un puternic ecou în teatrul epic. Să ne amintim că genul epic a fost generat de epopee, a cărei etimologie se află în termenii grecești *epos*, (cuvânt) și *poiein* (a face) și privește nararea unor fapte (acestea sunt, adeseori,

alterată, ca în cazul autobiografiei, tinzând a se constitui ca gen aparte). Epopeea presupune o istorisire a unui eveniment exemplar, cu caracter de legendă cel mai ades, ceea ce aduce în prim plan *eroul*, adică un ins cu disponibilități supraomenești, capabil să învingă forțele superioare cărora li se opune. Întotdeauna, acest personaj este masculin și este purtător al unor norme de conduită exemplară și chiar exponent al unei umanități care-și asumă o morală superioară.

Din punct de vedere cronotopic, epicul va face posibilă o mișcare liberă a acțiunii în timp și spațiu, spre deosebire de restricția pe care o va presupune tabloul dramatic, unde acțiunea are loc într-un „aici și acum”. Povestirea poate recurge la un număr mult mai mare de personaje (chiar nelimitat) și poate să focalizeze evenimente, întâmplări, obiecte etc. care ar scăpa perspectivei dramatice. În plus, povestirea poate să sondeze interiorul personajelor, explorând și cartografiind stările sufletești, ceea ce, în planul reprezentării genului dramatic, poate isca serioase neajunsuri. Textele în care întâlnim forme ale epicului sunt însoțite de procedeul hiperbolei, pentru a se evidenția grandoearea acțiunilor, precum și cele ale metaforei și metonimiei, cu scopul trasfigurării realului și conversiei evenimentelor într-un spațiu și timp al sacralului, eliberat de reziduurile unui cotidian ce pare a fi proiectat spre noi pe razele unei oglinzi concave.

Note:

¹ Thomas Postlewait, Tracy Davis, *Theatricality: an introduction*, în Thomas Postlewait, Tracy Davis (Edited by), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1.

² Michel Bernard, *Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain*, în „Revue d'esthétique”, n° 26, Paris, CNRS, 1994, p. 97. Putem vorbi, astfel, de o relație *spectatorială*, preferențială a reflexivității critice.

³ Cf. Thomas Postlewait, Tracy Davis, *Theatricality*, p. 2.

⁴ *Ibidem*, p. 97. În același sens, Martin Puchner observă că Richard Wagner, prin impunerea conceptului de *artă totală* (*Gesamtkunstwerk*), a stabilit punți de legătură între muzica orchestrei și gestul actorilor, precum și între sunetele lingvistice și cele muzicale. Astfel, „rolul de pivot al lui Wagner în ceea ce privește modernismul a transformat conceptul de teatralitate ca descriere a teatrului ca formă de artă – explicând ceea ce se întâmplă pe scenă – în valoare ce trebuie acceptată sau respinsă.” – în *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore and Londres, The John Hopkins University Press, 2002, p. 31. Astfel arta este, redusă la procesul original al *mimesis*-ului. Conștiința interpretului este toropită, lăsând loc unei reprezentări obiective a realității. Poate că, în scrierea lucrării *Nașterea tragediei*, Friedrich Nietzsche nu a fost străin de opiniile wagneriene, în stabilirea unei relații între dionysiac și apolinic prin intermediul sunetelor muzicii: „Mulțumită armoniei prestabilite dintre drama desăvârșită și muzica ei, drama vorbită ajunge la o limpezime pe care n-ar putea-o atinge altfel. [...] Prin această polifonie raporturile dintre lucruri ne devin imediat perceptibile, și nu în chip abstract, ci nemijlocit.” – Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978, p. 281. Într-o formă radicală și în opoziție cu teatralismul lui Wagner, Brecht va reforma doctrinele teatrale, enunțând conceptele de

distanțare, *gestus* și teatru epic. V, în acest sens, Sorin Crișan, *Teatru, viață, vis. Doctrină regizorală în secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004, pp. 115-138.

⁵ Roland Barthes, *Eseuri critice*, traducere din franceză de Iolanda Vasiliu, Editura Cartier, Chișinău, 2006, p. 51.

⁶ Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 32.

⁷ Cf. Jérôme Dubois, *Écriture et théâtre*, în „Sociétés”, n° 81, 2003/3, pp. 69-70.

⁸ Jean Vilar, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, București, Editura Meridiane, 1968, p. 78.

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, vol. II: *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Bélin, 1996, p. 14.

¹⁰ Cf. pentru definiția dată de Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, pp. 409-410. Thomas Postlewait și Tracy Davis, în *Theatricality*, afirmău și ei că teatralitatea „a ajuns chiar să atingă atât statutul de sistem estetic, cât și de sistem filosofic. Astfel, pentru unii, reprezintă esența teatrului, în timp ce pentru alții este teatrul subsumat lumii întregi.” (p. 1).

¹¹ John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, București, Editura Meridiane, 1972, pp. 150-168.

¹² *Ibidem*, p. 151.

¹³ *Ibidem*, p. 151.

¹⁴ *Ibidem*, p. 155.

¹⁵ Michel Bernard, *Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain*. „Revue d'esthétique”, n° 26, 1994, p. 97.

¹⁶ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, p. 278.

¹⁷ „Vom avea un examen dificil” – poate fi o replică în care efectul secundar este asigurarea utilizării persoanei a III-a plural, emițătorul – profesorul – sugerând „complicitatea” afectivă cu elevii săi.

¹⁸ *Ibidem*, p. 281.

¹⁹ Urmându-l pe Paul Grice, Sperber și Wilson descriu o dublă perspectivă a comunicării: mai întâi, se opresc asupra unei subdeterminări semantice a comunicării, apoi asupra

atașării, la procesele lingvistice, a unor mecanisme inferențiale, ceea ce ar permite o interpretare superioară a enunțului. Pertinența, în acest caz, vizează efectele cognitive ale enunțului și se manifestă la două niveluri: a) alegerea informațiilor care vor aparține contextului; b) stoparea mecanismelor inferențiale în momentul în care efectul este atins. Așadar, *feedback*-ul, răspunsul destinatarului, va fi dovada acceptării prezumției de relevanță a enunțului locutorului. Vezi Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition Second Edition*, Oxford, Blackwell, 1995.

²⁰ Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, București, Editura Univers, 1980, p. 244.

²¹ Molière, *Școala nevestelor*, în românește de George Gesticone, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 53.

²² *Ibidem*, p. 75.

²³ *Ibidem*, p. 86.

²⁴ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, p. 286.

²⁵ Cf. H. Morier, *apud* Pierre Larthomas, *op.cit.*: reticența „trebuie să fie limpezită suficient de bine de către context, în așa fel încât să ne putem face o idee despre cuvintele care lipsesc” (p. 288).

²⁶ Molière, *Școala nevestelor*, pp. 45-46.

²⁷ Henri Bergson, *Le rire. Essais sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 17.

²⁸ V. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, p. 292.

²⁹ Intuim, în eboșă, în principiul *identității*, teoria scepticilor cu privire la reprezentarea lucrurilor absente: „Toate reprezentațiile (sau imaginile: *phantasiai*) sunt adevărate”, afirma Sextus Empiricus, cândva în secolele II-III d.CH. – *Apud* Geneviève Rodis-Lewis, *Épicure et son école*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 97.

³⁰ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, sub direcția lui Daniel Lagache, traducere de Radu Clit,

Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, coordonator: Vasile Dem. Zamfirescu, coordonare lexicografică: Alexandru Skultéty, București, Editura Humanitas, 1994, p. 311.

³¹ V. și Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, pp. 144-146.

³² Sigmund Freud, *Psihopași pe scenă*, în *Opere*, vol. I: *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 11.

³³ *Ibidem*, p. 12.

³⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, trad. par A. Adler et N. Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 61.

³⁵ José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 50.

³⁶ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984, p. 271 sqq.

³⁷ V. și Émile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, vol. 1, traducere de Lucia Magdalena Dumitru, București, Editura Teora, 2000, p. 31.

³⁸ În acest sens, v. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu Latin*, în românește de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Dușu, București, Editura Univers, 1970, p. 321.

³⁹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 120.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁴¹ *Ibidem*, p. 144.

⁴² J. Hillis Miller, *Etica lecturii. Kant, Eliot, Trollope, James și Benjamin*, traducere din limba engleză de Dinu Luca, prefață de Mircea Martin, București, Editura Grupul Editorial ART, 2007, p. 30.

⁴³ Hans Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 186.

⁴⁴ http://www.onlinegallery.ro/teatru_festival_cronici.html.

⁴⁵ Este important să distingem definițiile moderne ale conceptului de cea a Stagiritului, întrucât, în epoca clasică, *diegesis*-ul însemna o relatare denudată de orice acțiune (aceasta din urmă fiind rezervată *mimesis*-ului). Mai mult, aproape de noi, formalistii ruși au introdus o separație între istorie (adică evenimente), povestire (discursul în sine a ceea ce este redat) și narațiune (acțiunea însăși).

⁴⁶ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, în: *Oeuvres de théâtre. Avec un discours sur la poésie dramatique*, tome second, Paris, Chez La Veuve Duchesne [et] Delalain, 1771, p. 16.

⁴⁷ Mult timp, în locul termenului de „registru” a fost utilizat cel de „ton” sau de „tonalitate”, pentru a fi indicat efectul pe care textul literar (în cazul spectacolului de teatru, textul traspus scenic) îl provoacă asupra receptorului (lector sau spectator). Să ne amintim faptul că, în Antichitate, textele se împărțeau în „grave”, pe de o parte, și „amuzante”, pe de alta. Cu alte cuvinte, registrul este legat atât de comunicarea în sine (devine, deci, mijloc de comunicare), cât și de tipul de emoții pe care îl provoacă (și, ca urmare, poate fi alăturat structurii bazale, emoționale, a ființei umane). Astfel, ca exemplu, putem spune că unei producții românești îi este atașat un registru epic. Printre registrele cele mai cunoscute, se numără cel comic, tragic, epic, liric, realist, burlesc etc.

⁴⁸ Un caz interesant îl reprezintă Stendhal. În scrierile sale, *Racine et Shakespeare* și *Journal littéraire*, dar și în *Note d'un dilettante* sau *Vie de Rossini*, așează creația dramatică într-o opoziție a genurilor, așa cum sunt cele ale comicalului și tragicului, ale operei serioase și operei buffa.

⁴⁹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 1, traducere din limba franceză de Cezar Baltag, Chișinău, Editura Universitas, 1992, p. 378.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 385.

⁵¹ *Ibidem*, p. 392.

⁵² Jean Verdeil, *Dionysos au quotidien, essai d'anthropologie théâtrale*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1999, p. 7.

⁵³ Cf. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Livre de poche, 2001, p. 48.

⁵⁴ Hans Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 179.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 180. Ceea ce ne amintește de înțelesul pe care Eliade îl dă sacralului, conținutului unui esențial aflat mereu înaintea existenței. V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978, pp. 87-88.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 180.

⁵⁷ Rudolf Otto, *Sacralul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, în românește de Ioan Milea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 16.

⁵⁸ Hans Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 182.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 183.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 184.

⁶¹ André Veinstein remarcă răspândirea opiniei conform căreia poezia se află la originea teatrului și a artei dramatice. V. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, pp. 20-23. Iar unul dintre autorii care s-au remarcat printr-o atare poziție este Lucien Dubech; pentru acesta „arta dramatică, conform tuturor genurilor care s-au dezvoltat, își are începutul în poezie.” – *Histoire générale illustrée du théâtre*, avec la collaboration de Jacques de Montbrial et de Madeleine Horn-Monval, tome I, Paris, Librairie de France, 1931.

⁶² Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism și schizofrenie (I) Anti-Oedip*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 5. *Dorința*, mereu prezentă în teatru, de la greci la Ionesco, „dorința este mașină, sinteză de mașini, înlănțuire mașinică – mașini dezirante. Dorința este de ordinul producției, orice producție este în același timp dezirantă și socială.” (p. 409).

⁶³ Aristotel, *Poetica*, 1450 b 17-20, p. 74.

⁶⁴ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, vol. II, București, Editura Academiei RSR, 1966, p. 595.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 596-597.

- ⁶⁶ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p. 595.
- ⁶⁷ Peter Sellars, *Conférence*, Paris, Éditions Actes Sud, 1994, p. 12.
- ⁶⁸ Albert Camus, *Viitorul tragediei*, în *Eseuri*, antologie, traducere și cuvânt introductiv de Modest Morariu, București, Editura Univers, 1976, p. 234.
- ⁶⁹ *Ibidem*, p. 234.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 235.
- ⁷¹ *Ibidem*, pp. 235-236.
- ⁷² *Ibidem*, p. 240.
- ⁷³ *Ibidem*, p. 241.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 236.
- ⁷⁵ *Ibidem*, p. 238.
- ⁷⁶ *Ibidem*, p. 239.
- ⁷⁷ Apud Paul-F. Smets, *Albert Camus critique littéraire et préfacier*, Louvain-la-Neuve, Académie royale de Belgique, 2004, p. 71.
- ⁷⁸ *Ibidem*, p. 71.
- ⁷⁹ Aristotel, *Poetica*, 1449 a 2-5.
- ⁸⁰ Aristotel, *Poetica*, 1449 a 31-35.
- ⁸¹ Apud Jean-Marc Defays, *Comicul*, traducere de Ștefania Bejan, Iași, Institutul European, 2000, p. 6.
- ⁸² G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p. 600.
- ⁸³ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 4.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 84.
- ⁸⁵ Umberto Eco, *The frames of comic 'freedom'*, în Umberto Eco, V.V. Ivanov, Monica Rector, *Carnival!*, edited by Thomas A. Sebeok, assisted by Marcia E. Erickson, Berlin, New-York, Amsterdam, Mouton Publishers, 1984, p. 2.
- ⁸⁶ William Shakespeare, *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, în *Opere complete*, vol. II, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, ediție îngrijită și comentarii de Leon D. Levițchi, note de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1983, V, 2, p. 427.
- ⁸⁷ Ion Vartic, *Ibsen și „teatrul invizibil”*. *Preludii la o teorie a dramei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995, p. 60.
- ⁸⁸ V. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, p. 556-557.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 556.

⁹⁰ Denis Diderot, *Cei doi prieteni din Bourbonne*, în *Opere alese*, în românește de Gellu Naum, vol. I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 167.

⁹¹ Denis Diderot, *Paradox despre actor*, în *Opere alese*, vol. II, p. 407.

⁹² *Ibidem*, p. 460.

⁹³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Essais sur le genre dramatique sérieux*, în *Théâtre, précédé d'une Notice sur sa vie et ses oeuvres*, par M. Auger, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, p. 6.

⁹⁴ Vezi, mai cu seamă, Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, texte établi, présenté et annoté par Jean Starobinski, Gallimard, Paris, 1985; J.-J. Rousseau, *Du contract social*, Paris, Éditions Larousse, 1973.

⁹⁵ Charles Lamb, *Eseurile lui Elia*, în românește de Ștefan Popescu și Luminița Petru, prefată de Ștefan Popescu, București, Editura Univers, 1973, p. 192.

⁹⁶ Alte texte teoretice majore privind drama romantică sunt: Mme de Staël, *De l'Allemagne* și Stendhal, *Racine et Shakespeare*.

⁹⁷ „... din fecunda împreunare a tipului grotesc cu tipul sublim se naște geniul modern...” (*Prefața la Cromwell*, p. 16)

⁹⁸ „... unitatea de acțiune, singura acceptată de toți, pentru că rezultă dintr-un fapt: niciochiul, nici spiritul omenesc nu pot cuprinde mai mult decât un ansamblu dintr-o dată. Această unitate este pe atât de necesară, pe cât de inutile sunt celelalte două. Așa cum nu pot fi trei orizonturi într-un tablou, așa nu pot fi trei unități într-o dramă” (*Prefața la Cromwell*, p. 33).

⁹⁹ Victor Hugo, *Prefața la Cromwell*, pp. 41, 47-48.

3. SEDUCȚIA FLAGRANȚEI

3.1. Acțiune, spațiu, timp

Ca înlanțuire de evenimente teatrale, acțiunea este o noțiune echivocă, întrucât trimite la două serii distincte, care aparțin, pe de o parte, timpului ficțiunii, pe de alta, timpului scenic. Totodată, acțiunea aduce în discuție dinamica întâmplării, precum și ritmul derulării evenimentelor (lent sau alert): ea este, în același timp, proces și efectul acestui proces, reprezintă o simultană transformare și progresie de evenimente. Acțiunea trimite spre un conflict interior sau, dimpotrivă, spre unul exterior personajelor, individualizează sau grupează personajele (v. cazul personajului colectiv, cum este *corul* din tragedia antică), se manifestă ca acțiune principală sau de planul doi. Odată cu apariția genului dramatic, distinct de cel al tragediei, acțiunea va dobândi virtuți aparte. Paradoxal, ea poate exista în imobilitatea protagoniștilor sau în tăcerea lor (creând o aparentă lipsă de acțiune, ca în piesele lui Samuel Beckett, veritabile poetici teatrale ale deconstrucției), așa cum (tot aparent) poate fi suplinită de un verbiaj amețitor, anunțând drama (sau tragedia) limbajului. În plus, acțiunea poate fi redată atât prin instrumente vizuale, cât și prin mijloace lingvistice, adică prin limba utilizată de interpreți.

În ceea ce privește *articularea* acțiunii, Anne Ubersfeld distinge: 1) *momentele* care presupun o succesiune cronologică de evenimente (expozițiunea, peripeția și deznodământul, în tragedia antică) și 2) *tablouri, acte și scene* (la care se adaugă *zilele*), dar care diluează înțelesul pe care îl dăm acțiunii și care par a avea mai curând un rost formal; fiecare au fost preferate, pe rând, de diferitele epoci, fiind evidențiată și o influență difuză a tipului dramei (de exemplu, drama barocă se remarcă printr-o împărțire pe tablouri, cu exces pe elementele spectaculare). *Scena* este cea care, de cele mai multe ori, presupune unitatea minimală a acțiunii dramatice și care, în teatrul clasic, marchează schimbarea numărului partenerilor de dialog scenic (intrările și ieșirile personajelor)¹. Teatrul contemporan se remarcă, adeseori, printr-o încălcare conștientă a canoanelor ce structurează acțiunea dramatică, fie urmărind scopuri funcționale (de punere în scenă), fie altele, de natură estetică.

Pe scurt, însă, prin acțiunea teatrală este reprezentată o întâmplare (istorie, fabulă, situație, conflict etc.) supusă unei condiții fără de care teatrul ar deveni caduc: conflictul dramatic. De aceea, acțiunea poate fi vizibilă sau invizibilă, reprezentabilă în evenimentele derulate pe scenă sau, dimpotrivă, generând doar consecințe în planul relațiilor interpersonale și marcând *dramaticul* situației teatrale și transferul de la o situație la alta.

Acțiunea presupune un raport de evenimente și de personaje, fiind net detașată de intrigă (favorabilă exersării detaliului), cum au încercat să semnaleze Francis Fergusson și restul membrilor curentului New Criticism (curent dezvoltat pe ideile empirismului)². Astfel, se remarcă o alterare a înțelegerii noțiunii de

care vorbim, întrucât – dacă urmărim definiția aristotelică a teatrului – reprezentarea acțiunii este legată atât de percepții, cât și de o reluare mimetică a unei întâmplări substanțiale, decisive, capabile a izola ritualuri și simboluri ale unei culturi. Percepția în teatru înseamnă a apela la simțuri pentru a înțelege într-un anume fel lucrul (obiectul, acțiunea, gestul etc.) expus. În acest sens, percepția nu este un simplu reflex senzorial, ci este legată de cunoștințele pe care le avem despre lucrurile percepute, precum și de ansamblul „aparențelor” sociale și culturale, de motivații, efectivitate etc. Toate acestea fac din percepție o veritabilă conduită gnozică, ce reclamă și organizează impresiile, senzațiile, sentimentele, invitându-ne să ne continuăm meditațiile și dincolo de momentul căderii cortinei. Relația subiect-obiect, aglutinată pe suportul percepției propune un tip de subiectivitate proprioceptivă, alegerea, trierea stimulilor având loc în timpul, dar și după încheierea reprezentației.

În *Poetica* Stagiritului, toate cele trei componente – spațiu, timp și acțiune – sunt condensate de *regula celor trei unități*, și sunt, desigur, răspândite în întreaga lucrare, fără a fi formulate într-o definiție succintă și lipsită de echivoc. Conform lui Aristotel, creatorul (dramaturg, interpret scenic, regizor, scenograf etc.) va trebui să țină seama de un ansamblu de prescripții legate de istoria înfățișată, precum și de locul și timpul desfășurării acțiunii. Prin regula celor trei unități, teatrul supune tragedia unor rigori pe care nu le vom mai întâlni decât în scrierile moderne de sorginte clasică. Dealtfel, trama este condiționată strict de modul în care se conturează timpul și spațiul scenic, dramatic și teatral (v. mai departe), ceea ce face aproape imposibilă descrierea ei în afara unor coordonate cronotopice.

În tragedie, lanțul evenimentelor este nevoit să concentreze un subiect unic, însă aceasta trebuie înțeleasă ca imitație a „unei acțiuni unice și întregi”³ și nu ca redare a unui moment din existența unui personaj. Fiind părți componente ale aceluiași „adevăr”, scenele tragediei antice dau reprezentăției o trăsătură organică și coerentă, ceea ce ar face ca îndepărtarea uneia să modifice în mod fundamental subiectul piesei și caracterul *probabil* al întâmplării⁴. *Verosimilitatea* acțiunii este condiționată de înlănțuirea firească a scenelor („o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului”⁵, afirmă Aristotel), la care se adaugă cerința evitării faptelor iraționale (de tipul *deus ex machina*), ceea ce va imprima acțiunii necesitatea de a respecta această primă regulă (de care, dealtfel, puțini dramaturgi se vor dezice). Chiar și Hugo, atașat esteticii lui Schlegel și Benjamin Constant și susținător activ al *dramei romantice*, va păstra din regula celor trei unități pe cea a acțiunii:

„[...] unitatea de acțiune, singura acceptată de toți, pentru că rezultă dintr-un fapt: nici ochiul, nici spiritul omenesc nu pot cuprinde mai mult decât un ansamblu dintr-o dată. Această unitate este pe atât de necesară, pe cât de inutile sunt celelalte două. Așa cum nu pot fi trei orizonturi într-un tablou, așa nu pot fi trei unități într-o dramă”⁶.

Probabil, poziția lui Hugo a fost influențată de discuțiile aprinse, apărute în secolul Luminilor, în legătură cu originea omului, polarizând conceptele de *unitate* și *diversitate*: dacă pentru „universalisti” omul se descrie ca o ființă unică în substanța și aparența sa, pentru „relativiști” unicitatea este o noțiune nedemonstrată⁷.

Acțiunea urmează dezideratul unui echilibru între o stare inițială și o stare finală, între circumstanțele unui conflict dramatic (agon) și medierea acestuia. Astfel, acțiunea poate fi atât cauza, cât și efectul procesului scenic, acumulând detalii, adică elementele de intrigă, și oferă cadrul peripețiilor, al dialogului între personaje, ceea ce aduce în discuție chestiuni legate de temporalitatea evenimentului dramatic, sau, altfel spus, de succesiunea temporală a întâmplării teatrale: acțiunea scenică va depinde de resorturile „invizibile” ale unei mizanscene ce poate sugera succesiunea, acumularea sau suspendarea temporalității. Așadar, fiind legată de evoluția actanților scenici (categorie care „îngăduie” includerea atât a personajelor prezente sau absente, cât și a obiectelor animate sau inanimate sau a unor realități reale sau doar imaginare⁸), acțiunea iscă întrebări care își pot găsi răspunsul pe două paliere distincte: 1) acțiunea se află la originea „caracterului” protagoniștilor, fiind respectată concepția aristotelică în ceea ce privește „rostul tragediei”:

„Așa se face că cei ce săvârșesc imitația n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârșescă o faptă sau o alta. [...]. Dealminteri, tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut”⁹.

În acest fel, întâietatea dată acțiunii se va propaga atât în rândurile dramaturgilor, cât și a regizorilor (cum este cazul, să zicem, al lui Silviu Purcărete). 2) acțiunea cade în planul secund, creatorul concentrându-se asupra zugrăvirii personajului, anturat de propria sa morală, ideologie sau norme: este cazul tragediei clasice (cu Oedip, Antigona, Fedra etc.) și al comediei de caractere (cum personajele din *Tartuffe* sau *Avarul* de Molière).

Formalizarea acțiunii teatrale a însemnat scop a numeroase încercări exegetice. Structura actanțială promovată de semiotică (prin Propp, Souriau, Greimas, Ubersfeld, Monod etc.) pare a fi, până la această oră, în ciuda numeroaselor neajunsuri, cea mai pertinentă să descrie seria transformărilor care au loc în miezul unei acțiuni teatrale și aceasta întrucât „cine spune actant evocă o acțiune ...”¹⁰.

Structura actanțială

Vladimir I. Propp, în *Morfologia basmului*¹¹, a distribuit personajelor șapte funcții sau „sfere de acțiune”: a răufăcătorului, a donatorului, a ajutorului, a personajului căutat, a trimițătorului, a eroului și a falsului erou. Se poate stabili, în consecință, o triplă relație între personaje și funcțiile acestora:

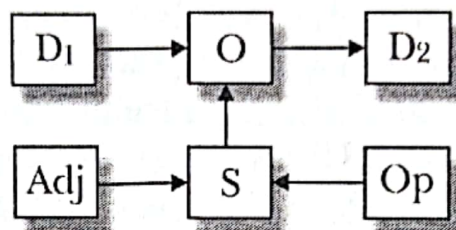
1. sfera de acțiune se suprapune cu personajul ($a=A$);
2. personajul se regăsește în mai multe sfere de acțiune (a ocupă $A_1, A_2, A_3, \dots$);
3. într-o aceeași sferă de acțiuni se află mai multe personaje (A include $a_1, a_2, a_3, \dots$).

Mai apoi, Etienne Souriau, dezvoltând ideile lui Georges Polti (1912), a sintetizat conceptele de până la el, inventariind șase mari funcții (roluri) dramaturgice¹²:

1. *Forța tematică orientată*;
2. *Valoarea*, care este ținta forței;
3. *Arbitrul care atribuie bunul*;
4. *Obținătorul* posibil al acestui bun;
5. *Rivalul* (sau Antagonistul) și
6. *Complicele* (sau Ajutorul).

Urmând o sistematizare a principiilor stabilite de V.I. Propp și E. Souriau, A.J. Greimas recurge la o simplificare, elaborând un model teoretic, în care așază, pe de o parte, *actanții* (A), înțeleși ca participanți

esențiali la acțiunea scenică și cărora le incumbă șase mari roluri, pe de altă *actorii* sau *personajele* (*a*). Iată schematizarea modelului actanțial propus de Greimas, în care găsim șase și numai șase instanțe, supuse unei triple comunicări:



D_1 = Destinator (Expeditor, Remitent)

D_2 = Destinatar

S = Subiect

O = Obiect

Adj = Adjuvant (Aliat, Asociat)

Op = Opozant

Între cei șase poli actanțiali, se stabilesc relații de dependență care respectă reguli ale construcțiilor sintactice, acțiunea dramatică având structura unei fraze („modelul actanțial este în primul rând extrapolarea unei structuri sintactice”¹³, consideră Greimas). Prin forțele acumulate în acțiunea dramatică, sunt generate rolurile specifice ale actanților (Klinkenberg afirmă, așa cum am văzut mai sus, că „actanții sunt roluri pure”¹⁴), care nu ne mărginesc la descrierea unor relații elementare, doar între *personaje* (adică, la descrierea unor relații antropomorfe), ci asimilează categorii eterogene la prima mână – cum sunt cele ale grupurilor, obiectelor inanimate, animalelor, lucrurilor abstracte sau ale ideilor (sentimente etc); excepția de la regulă o face subiectul. În oricare din aceste cazuri, actanții sunt nominali sau au valoarea unor derivate nominale. Ne putem întreba dacă, în modelul dat, se poate vorbi de o

ierarhizare a unităților actanțiale, atâta timp cât acțiunea dramatică poate presupune, la un moment oarecare, invertiri de rol. Pot fi, de asemenea, imaginate niveluri succesive de acțiune, cu modele actanțiale distincte, pe care actorul/personajul/actantul le translatează, ocupând poziții diferite, ori situații în care un același personaj ocupă simultan mai multe poziții actanțiale. Un răspuns definitiv nu poate fi dat, însă trebuie ținut seama de ceea ce sublinia A. Ubersfeld și anume că „modelul actanțial nu este o formă, el este o *sintaxă*, deci [este] capabil a genera un număr infinit de posibilități textuale”¹⁵. Rolurile distribuite actanților sunt, la rândul lor, purtătoare ale unor modele, ceea ce face ca schematizarea dramaturgică (sau/și a reprezentației) să aibă un grad ridicat de generalitate.

Analiza modelului actanțial separă trei perechi de actanți, în care fiecare termen este definit în relație cu termenul opus:

1. O pereche subiect/obiect, în care subiectul se află în căutarea obiectului (Graalul, adevărul, făptuitorul etc.). Axa generată de structura cuplului (reprezentată printr-o săgeată cu sens pozițional) este *axa principală* sau *axa dorinței* (verbul absent însă intuit al acestei relații este „a vrea”). Subiectul nu se confundă în mod necesar cu eroul piesei (foarte des, eroul își câștigă autonomia față de întreg sistemul actanțial) : „Precizarea subiectului nu se poate face decât prin raportare la acțiune și în corelare cu obiectul”¹⁶. Așadar, o primă distincție se impune între erou și subiect și este dată de gradul de libertate al celor doi: nelimitat al eroului, restrâns și obligat la a exista doar în cuplu (adică, pe axa dorinței, îndreptat spre obiect), la subiect. Subiectul este nucleu al modelului, de el depinzând confirmarea schemei actanțiale. Ceea ce deosebește subiectul de restul

actanților sunt atributele specifice cu care este înzestrat actantul, așa-numita „animare” de care vorbește Ubersfeld¹⁷. În schimb, „obiectul căutării poate fi abstract sau animat, dar, într-un anumit fel, el este *metonimic* reprezentat pe scenă”¹⁸. Atunci când obiectul este o persoană, poate să apară interșanjabilitatea între S și O (vezi cazul iubirii între Romeo și Julietta).

2. O pereche destinator/destinatar, în care obținerea obiectului de către subiect depinde de destinator. Remiterea impune *axa transmiției* sau *a comunicării* (cu verbul absent „a ști”) și este susținută de o ideologie. Cuplu echivoc în ceea ce privește funcțiile adoptate – înțelese (după Propp¹⁹) ca fapte cu semnificație clară – poate conduce la alegerea unei multitudini de variante ce satisfac rigorile axei comunicării. Destinatorul reprezintă adeseori „« motivații » care determină acțiunea subiectului (desigur, cuvântul motivație nu are niciun sens psihologic interiorizat)”²⁰. Astfel, exemplifică autoarea lucrării *Lire le théâtre*, în *Edip rege*, „Cetatea trece de la un actant la altul, executând un soi de mișcare turnantă prin care ocupă succesiv locul destinatorului, al adjuvantului, al opozantului și al destinatarului...”²¹. Există și momente ale acțiunii dramatice în care conflictul subiectului cu oponentul cade în subsecvent, manifestă fiind lupta destinatorului (Di) cu oponentul. Este necesar să mai reținem trei elemente esențiale²²:

- „subiectul și destinatarul se identifică în cazul în care subiectul acționează pentru sine”;

- absența destinatarului transformă opoziția subiect-obiect în act fără țintă : este cazul dramaturgiei absurde (Beckett, Ionesco, Vișniec ș.a.), atunci când locul destinatarului este gol (lipsit de materie, ideologie, transcendență etc.);

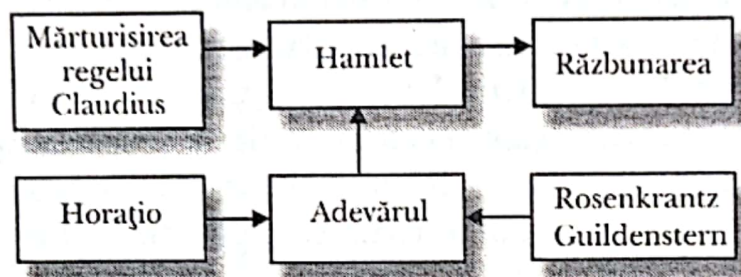
- relația destinator-destinatar generează, în cazul reprezentăției teatrale (dar și în lectura textului dramaturgie), recunoașterea spectatorului (ori cea a lectorului) sub auspiciile destinatarului; aceasta aduce în discuție noțiunile de *identificare* (în același fel în care a fost înțeleasă în tragedia greacă) și de *distanțare* (la Brecht).

3. O pereche adjuvant/opozant (pe care-i putem numi mai degrabă „« participanți » circumstanțiali” decât actanți²³), unde cel dintâi susține, al doilea contracarează obținerea obiectului de către subiect. Apare o *axa a puterii*, în care adjuvantul îi sporește subiectului puterea, iar opozantul i-o mărginește (verbul absent este, de această dată, „a putea”). Adjuvantul și/sau opozantul pot lipsi din schema actanțială, însă, atunci când sunt prezenți, conflictul se descrie ca o „coliziune” între cei doi²⁴. Fiind un cuplu mobil, adjuvantul își poate schimba calitatea în opozant, așa cum și acesta din urmă poate deveni aliat. Transformările de rol sunt, uneori, incerte și condiționate de funcționarea cuplului pozițional subiect/obiect (v. relația Regelui Lear cu fiicele sale, ori cea a lui Macbeth cu Lady Macbeth).

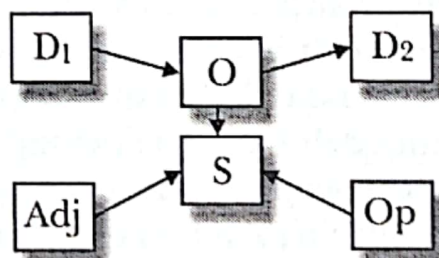
Săgețile care unesc elementele actanțiale posedă atât o încărcătură semantică (cu tendințe de acumulări noi), cât și una argumentativă, motivațională. Totuși, remarcă Ubersfeld, „săgeata subiectului corespunde, în faza de bază, verbului; însă, « sensul » acestui verb este mult limitat prin faptul că în lista acestor verbe nu pot figura decât cele care servesc stabilirii unei relații (a unei relații dinamice) între două lexeme dintre care unul (subiectul) este în mod necesar animat și uman.”²⁵.

Pentru exemplificare, să analizăm piesa *Hamlet*. Eroul principal, Hamlet (S) se află în căutarea adevărului

(O); răzbunarea (D2) este dependentă de mărturisirea regelui Claudius (Di); Horațiu (Adj) este cel care îl sprijină pe Hamlet, în timp ce Rosencrantz și Guildenstern (Op) i se opun. Conform modelului generalizat al lui Greimas, putem construi următoarea schemă:

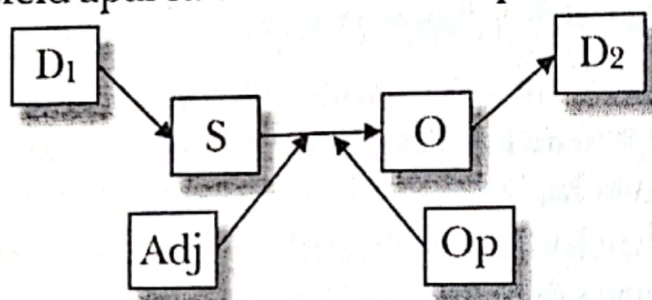


O dezvoltare a modelului și o adaptare a sa textului teatral au fost realizate de A. Ubersfeld. Autoarea propune o schimbare a poziției unităților (sintactice) din axa principală, deplasând obiectul (și nu subiectul, cum figurează la Greimas) în afara traiectului principal:



Diferența nu este doar de nuanță. Dacă la Greimas destinatorul (Di) este cel de care depinde procesul căutării, la A. Ubersfeld destinatorul generează dorința obținerii obiectului de valoare. În acest din urmă caz, destinatorul este, din punct de vedere temporal, anterior obiectului: mai întâi, se instituie instanța care decide necesitatea atingerii bunului, iar apoi acest bun este localizat. În exemplul nostru (piesa *Hamlet*), mărturisirea regelui Claudius îl împinge pe Hamlet la răzbunare;

actul final, cu încărcătură teleologică, este impus de dezvăluirea obținută prin regizarea unei secvențe de „teatru” (*Uciderea lui Gonzago*) și nicidecum nu este condiționată de aceasta. Forța restrictivă a opozantului și cea de sprijin a adjuvantului se îndreaptă spre subiect, dar vizează obiectul dorinței. Richard Monod²⁶ face o corecție prin care subliniază tropismul axei principale: în schema sa actanțială, orientată de la stânga la dreapta, adjuvantul și opozantul acționează, în același timp, asupra obiectului și, subiectului sau, mai precis, asupra acțiunii care leagă cele două instanțe (ceea ce la A.Ubersfeld apărea doar ca un caz aparte):



Modelul actanțial se dovedește o construcție permisivă unui număr mare de operații de înlocuire și transformare a elementelor care o compun. Mai mult, trecerea de la modelul actanțial, inaugurat de textul dramatic, la reprezentarea scenică, „purtătoare” a acestui text, nu presupune, în mod necesar, transferul univoc al frazei actanțiale. Acesta poate suferi modificări în funcție de accentul pe care creatorii scenici îl pun pe unul sau altul dintre actanți, pe una sau alta dintre „săgeți” (definitorii ale *sensului* acțiunii), pe semne scenice care, prin mizanscenă, aduc lumină pe zone neidentificabile în text și câștigă un sens dramatic nou sau, cel puțin, întregitor al piesei. Totuși, urme ale deficienței structurilor actanțiale se resimt în refractaritatea construcției față de orice implicații exterioare modelului oferit.

Descompunerea modelului actanțial în triade autonome ne apropie de definiția lui Buckminster Fuller: „Tot ceea ce în natură luptă, se combină, formează ansamble, trebuie în mod necesar să ia ca model forma triunghiului, deoarece nu există o altă structură valabilă”²⁷. Ubersfeld desprinde din schema actanțială trei tipuri de triunghiuri²⁸:

- triunghiul *activ* sau *conflictual*, dat de *sensul* (*direcția și semnificația*) funcției opozantului; opozantul poate fi opus i) subiectului, caz în care este „un adversar existențial, nu conjunctural”²⁹ și ii) obiectului, când se constituie ca *rival*;

- triunghiul *psihologic*, constituit din Di, S și O și care descrie obținerea obiectului de valoare (O) în funcție de un raport anterior, Di-S;

- triunghiul *ideologic*, care unește S, O și D2, numește „destinația” acțiunii întreprinse sau, mai bine, consecința dorinței (fie ea individuală, socială, istorică etc.), *sensul* a ceea ce s-a împlinit.

Elementele care compun triadele exercită o influență decisivă unele asupra celorlalte, producându-se „coalitii” de câte două elemente împotriva celui de-al treilea. Desigur, această „coalitie” nu presupune, în mod necesar, un acord al celor doi de a-l împiedica pe un terț să-și împlinească dorința, ci este suficientă o ierarhizare a puterii celor implicați. Singurul element al schemei actanțiale cu rol aparte este *obiectul*. Dincolo de valorizarea sa de către subiect, obiectul se dovedește a fi un veritabil „catalizator” al relațiilor antagonice, conducând la un climax dramatic al cărui punct de interferență este cu atât mai ridicat, cu cât valoarea sa (valorizarea sa) este mai mare. Dacă restul actanților pot avea, chiar și pentru o clipă, rolul de simpli martori, obiectul nu dispune de această calitate. Obiectul (lucru

sau ființă umană etc.) se găsește permanent în centrul de interes al relațiilor configurate. Pe toată durata acțiunii dramatice, legăturile stabilite (reprezentate prin săgeți) sunt invariabile, cei care se pot schimba fiind restul actanților.

Spațiul și timpul teatral

Teatrul are servituți de timp și spațiu foarte stricte. Mihail Bahtin a inspirat conceptul de *cronotop* din unele cercetări de biologie și fizică, arătând că noțiunile de spațiu și timp sunt într-o relație nemijlocită.

Cronotopul scenic. Spațiul scenic, ca arie de joc, poate fi dezvoltat fie pe orizontală, fie pe verticală și concentrează, teoretic, un spațiu mai larg: *scena vitae*, iar originea acestuia este *spațiul ritualic*. Spațiul în care s-a desfășurat mitul a devenit, treptat, spațiul tragic (altarul). Uneori, spațiul este compartimentat: rai, purgatoriu, iad – în teatrul medieval. Pe de altă parte, spațiul comic este un spațiu public (al trecerii) sau al casei (de exemplu, la Plaut). Atunci când se propune un spațiu gol, acesta se umple cu jocul actorilor.

Timpul scenic este reprezentat de durata propriu-zisă a reprezentației și se constituie ca un paradox al teatrului ce rezultă din prezența actorului. În teatrul antic, respectându-se regula celor trei unități, „tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui”³⁰. Actorul își are propriile lui legi, fiind un „metronom” scenic, prin faptul că nu poate îmbătrâni mai mult decât stă pe scenă. Astfel, se poate recurge la mijloace simbolice: suprapunerea duratelor, de exemplu, va produce relativizarea timpului, ca în *Necunoscuta din Arcass* de Salacrou, unde printr-un

flash-back se obține „reconstituirea” trecutului și posibilitatea unui dialog al personajului situat la diferite vârste; indicarea timpului ciclic, în *Cântăreața cheală*, de Ionesco.

Cronotopul dramatic. Cronotopul dramatic reprezintă al doilea nivel, spre care se deschide cronotopul scenic. Acesta cuprinde întreaga durată a piesei, căreia i se suprapune (prin condensare sau dilatare) timpul și spațiul ficțiunii la care trimite piesa. Dealtfel, orice piesă se va deschide spre un *afară*, *înainte* și *după*. Acest nivel cronotopic este datorat, în mare măsură, imaginației spectatorului, întrucât spațiul scenic reprezintă cel mai adesea un spațiu al comunicării verbale. Acțiunea dramatică cuprinde „faptele întâmplare în același timp și [este] restrânsă la cele petrecute pe scenă”³¹.

Cronotopul teatral. Cronotopul teatral cumulează cele două cronotopuri precedente, la care se adaugă și cel al sălii. Astfel, timpul teatral include și timpul spectatorilor. Acesta din urmă este un timp subiectiv, conducând uneori acțiunea scenică prin meandrele unor înțelesuri nebănuite. Timpul spectatorilor este pus în evidență prin orice secvență de abandonare a fabulei teatrale, cum este *apparté*-ul scenic, *song*-ul la Bertolt Brecht sau părăsirea scenei și dezvoltarea acțiunii dramatice în aria spectatorilor. Prin șocul anacronismelor se poate declanșa comicul sau satira. Virtuțile timpului au atras toți marii creatori, dramaturgi, regizori sau interpreți. Astfel, prin procedee de *raccoursi* se obține o concentrare a timpului, în felul în care, prin anacronismele de limbaj, situaționale, verbale sau vizuale, se creează fie sentimentul unui acum și altădată, fie proiectarea într-un spațiu original, atemporal.

3.2. Actorul - interpret sau performer

În ceea ce privește definirea actorului ca *interpret* sau *performer*, vom apela la conceptul elaborat, în 1959, de Erving Goffman, în cadrul așa-numitei teorii a „dramaturgiei sociale” din celebra sa lucrare, *Viața cotidiană ca spectacol*³². Autorul pornește de la ipoteza conform căreia individul („individualitatea”, spune el) se descrie ca actor social, ceea ce ne întoarce spre toposului *teatrului lumii*, în toate detaliile sale, dar și într-o imagine înnoită, augmentată. Jucând rolul unui personaj în viața cotidiană, actorul nu va încerca pe scenă decât să imite acest prim joc, conducându-ne la ipoteza că interpretarea scenică este o imitare de gradul doi (*mimesis II*, la Ricoeur), o punere în oglindă a înseși interpretării dintâi, întărind funcția metaexpresivă a reprezentației teatrale.

Dar, întrucât „imitarea singură nu este suficientă”³³, în încercarea sa de a-și manifesta (și afirma) sinele individual, actorul devine interpret exersându-și calitățile de performer. Credem că este utilă utilizarea termenului de performer, în măsura în care actorul urmărește – din perspectiva interacțiunii cu spectatorul, prin întruparea unui personaj, prin asumarea rolului și prin joc scenic – un scop asemănător celui preluat voluntar-involuntar, conștient-inconștient de insul social: angajarea unui dialog și *realizarea dramatică*. Aceasta privește punerea în scenă eficientă a unei activități, dar și credibilizarea rolului preluat. Desigur, un exces de preocupare asupra performării și ritualizării comunicării poate pricinui carențe la nivelul expresiei:

„Cei care au timpul și talentul de a performa bine un rol s-ar putea, din această cauză, să nu aibă timpul și talentul de a face vizibil și faptul că performează bine.”³⁴.

Preocuparea actorului va consta, astfel, în depășirea dificultăților creației și în construirea unui soi de situație „idealizată” sau cel puțin a unei „interfețe”, de înțelegere și acceptare reciprocă, întrucât este obligat nu doar să performeze, ci și să recurgă la „glosări” interne asupra acțiunii scenice, transformând spectacolul într-un „produs” estetic; plasându-se pe sine în rol, caută să rețină acea rută care, pe de o parte, să-i pună în lumină disponibilitatea interpretativă, pe de alta, prin verb și gest, să-i contureze personajului o biografie firească acțiunii teatrale și versosimilă în ochii spectatorilor. Constatăm cu o oarecare voioșie că teatralitatea își face simțită prezența încă din prima clipă a contactului autorului cu personajele sale (a creației dramaturgice) și continuă în stadiile receptării textului, ale mizanscenei și ale interpretării spectacolului de către public. Putem, însă, presupune și că teatralitatea este dusă de fiecare dintre spectatori, în „bagajele” proprii și recondiționată în dramaturgia vieții sociale, în forme mascate, conștient sau nu.

Întrebările pe care ni le punem, în urma parcugerii concepțiilor lui Goffman ne leagă atât de o conduită estetică a operei teatrale, cât și de o conduită de viață: Cum se implică spectatorul în „întâmplarea” scenică și care este rolul lui? De ce un timp și un spațiu dramaturgic converg spre un anumit comportament și nu un altul? Sunt reacțiile spectatorului influențate de cele ale restului privitorilor, poate din dorința de a fi protejați în marginile unei lumi normate și a unor valori comod de asumat? Urmărim, până la urmă, augmentarea propriilor decizii și eufemizarea existenței?

Acțiunile și interacțiunile soldate în spațiul teatral ne pun față în față cu ambivalența în care se află reprezentația. Iar cel mai important aspect este legat de

faptul că, pe de o parte, avem acțiuni și conduite care, așa cum am văzut la începutul studiului nostru, vizează condiția de ins cotidian a celor implicați, iar, pe de alta, suntem implicați într-un sistem aparte, specific, cu reguli și deziderate cu totul distincte de cele ale mediului social. Intercon condiționările celor două sisteme este evident. În timpul reprezentației scenice, în schimbul susținut de „dialogul” participanților, ia naștere un veritabil „interacționism simbolic” – așa cum a fost descris de George Herbert Mead în cadrul cursurilor sale de la Chicago University –, capabil a fundamenta geneza și rolul sinelui și al conștiinței de sine. În timpul reprezentației teatrale, spectatorul caută să stabilească analogii între întâmplarea scenică și propria sa existență și nu să se dezică de această întâmplare. În *Mind, Self, Society*, Mead s-a opus *experimentalismului*, explicând, pe lângă o teorie a rolului, geneza și modul de relaționare a sinelui cu „altul imediat” și cu „altul generalizat”, ca proiecție a unui anume grup social. *Sinele*, în teoria lui Mead, este „un obiect pentru el însuși”³⁵, împlinindu-se în contingența corpului prin care se manifestă și întreținând actul comunicării. Pentru a deveni un sine *reflexiv*, acesta va utiliza limbajul verbal, dar mai ales limbajul gestual, cu multiplele sale funcții de însoțire și comunicative. Se poate chiar considera că, la originea comunicării și a re-cunoașterii interpersonale, stă „dialogul” gesturilor indivizilor așezați față-n-față. Gesturile își au originea, consideră Mead, în comportamentul mimetic al indivizilor, atitudine lipsită, în acest stadiu, de latura semnificativă, de abstractizare a mesajului. Abia în etapa interpretării acțiunilor proprii și a celor pe care le provocăm, gestul devine *semnificativ*, comunicând intențiile sinelui și traducând proiectele celuilalt sub

auspiciile spiritului. Într-un mod asemănător, Greimas va considera că gestul, în orice formă ar apărea el, nu este autonom, existând (i.e. semnificând) doar într-un ansamblu semiotic. Gestul nu este reductibil la o secvență motrice și nu putem dezarticula morfologic corpul uman în căutarea unității minimale gestuale: gestul „se prezintă ca o organizare de actori metonimici (braț, picior, cap, trup etc.) acționând oarecum prin procură, fiecare în spațiul său parțial, în numele unui actant unic.”³⁶.

Expresivitatea actorului nu este, în dezideratele ei, diferită de cea a insului comun și ține seama de capacitatea acestuia de *a se exprima pe sine* și de a-și *impresiona* interlocutorul³⁷. Identificarea cu Celălalt, explicată de Goffman, iscă în teatru o nouă situație paradoxală. Și asta întrucât, dacă în viața socială de zi cu zi comunicarea inter- și intraumană presupune o conduită strategică și apelarea unor indici arbitrari, prin care fiecare ins urmărește să se facă „vizibil” în fața celorlalți și să-și confirme sieși un *self-esteem* pozitiv, în teatru, aceste deziderate dispar. Actorul care interpretează un rol stabilește o distanță (și nu ne referim aici în mod necesar la distanțarea brechtiană, chiar dacă nu o exclude cu totul) între sine și rolul său. Iar acțiunile la care aderă, împreună cu partenerii săi scenici, cu spectatorii, se vor transforma (iar aici nu putem să nu recunoaștem teoria lui Max Weber cu privire la „acțiunile sociale”) în *interacțiuni* purtătoare de semnificații și generatoare de simboluri.

Comunicarea teatrală păstrează cu totul dezideratele comunicării obișnuite, cu precădere în ceea ce privește calitatea sa „promisivă”, de validare „pe încredere” a informațiilor furnizate, însă operează și la nivel atitudinal, prin expresiile „date” și prin cele „transmise”³⁸. Aici, suntem nevoiți să reluăm explicația

lui Goffman cu privire la cele două tipuri de comunicare. Cel dintâi privește conținutul expresiei verbale și are un caracter convențional. Al doilea interesează mai ales conținutul expresiei nonverbale, este *teatralizat* și țintește să descopere sau să disimuleze un lucru, o stare sau o acțiune pe baza impresiilor agreate. În valorizarea expresiilor „transmise” – de care suntem, evident, preocupați în orice analiză teatrală – actul creației apelează, ori de câte ori are ocazia, la didascaliile autorului. Ele sunt mărturia unei teatralități *incluse* în aria teatralității generice, proprie textului dialogal. Practic, vom avea o teatralitate de grad secund, care – foarte probabil – va dicta o reacție *à l'envers*: ceea ce le este oferit spectatorilor este cu totul altceva decât ceea ce pare să fie. Atenția spectatorilor, în acest caz, este reținută de gesturile și acțiunile fizice ale actorului, uneori ieșite din norma celor fixate de rolurile sociale. Și este suficient să ne gândim la mișcările elaborate în cadrul *exercițiilor biomecanice* ale lui Meyerhold sau la cele impuse prin *metoda acțiunilor fizice* grotowskiene, metodă centrată pe „fluxul impulsurilor”, pe memorie și emoții. Este surprinzător cu câtă ușurință se lasă spectatorul condus prin subteranele unor ficțiuni oricât de prolix sau de confuz ireale, doar din dorința de a descoperi un ceva ascuns, un ceva care să-i dea răspunsul la întrebări pe care nu se încumetă să și le pună singur.

Să ne facem puțin răgaz și să ne gândim la statutul spectatorului, pe care l-am amintit de nenumărate ori și fără de care teatrul nu ar exista. Dacă privim reprezentarea din unghiul performării, atunci celui ce privește îi este atribuită marca *păcălitorului-păcălit*. Desigur, cu sau fără conotația ironică sau comică pe care o putem presupune. Prezența acestuia la spectacol, în calitate de observator, la distanță de

scenă și de acțiunea dramatică, este înșelătoare. Nu calitatea actorului, ci însă ce oscilează între o atitudine civilă și una de „împrumut”, ci rolul spectatorului în chiar economia reprezentăției ridică semne de întrebare. Implicarea acestuia, a ideii pe care o reclamă spectacolele „cutiei italiene” sau, dimpotrivă, teatrul artaudian (ca să dăm doar două extreme ale unei palete largi de opțiuni), va modifica substanțial înțelesul acordat semnelor scenice. Iar aceasta ne contrariază și ne face mai atenți la o scenă atât de subtilă în determinismul său. Este evident că nu sunt rare situațiile în care publicul este „înșelat” de actor și condus pe un traseu al interpretării cu totul străin de ceea ce imaginea scenică, acțiunea, mimica, rostirea le oferă în aparență:

„[...] publicul – afirmă Goffman – este capabil să se orienteze într-o situație acceptând pe încredere aluziile performate pe scenă și tratând aceste semne ca probe a ceva mai important sau diferit de vehiculele de semne în sine. Dacă această tendință a publicului de a accepta semne îl plasează pe performer în poziția de a fi înțeles greșit și face necesară exersarea unei atenții expresive în tot ceea ce face el în fața publicului, tot astfel această tendință de acceptare a semnelor pune publicul în poziția de a se lăsa păcălit și indus în eroare, căci puține sunt semnele care să nu poată fi folosite pentru a atesta prezența a ceva ce nu se află de fapt acolo.”³⁹.

Dar interpretarea pe care spectatorul o dă, în acest caz, imaginii performate este condiționată de capacitatea de a se lăsa condus de propriul imaginar și de a accepta orice schimbare de sens, oricât de dramatică.

Reprezentăția scenică va evolua, astfel, spre o *conduită interacțională*, în care fiecare va îndeplini un anumit rol, fie că e vorba de performer (actor), fie că e

vorba de spectator (interpretul a ceea ce este expus scenic). Această schemă nu face altceva decât să reia, în mic, imaginea vieții, cu implicațiile și „bricolajele” sale permanente. Multiplicitatea traseelor descrise de *interacțiunea* rolurilor va dicta și instituirea de simboluri semnificative. Desigur, aceasta are loc doar în urma unor tranzacții intersubiective tacite, cu impact nu doar asupra destinului operei scenice, dar și asupra existenței sociale. Teoria rolurilor face din comunicarea teatrală o „cale regală” a relațiilor interumane directe, față-n-față. Iar cea care mediază între partenerii de dialog este, o repetăm, *imaginarul*, prin care sinele personal este ipostaziat în imaginea actorului-personaj. Aici putem reține două situații: în prima, performerul „poate fi sincer convins că impresia de realitate pe care o pune în scenă este chiar realitatea adevărată”⁴⁰; a doua, în care „performerul poate să nu fie deloc implicat”⁴¹, să ia distanță de rolul său, să-și manifeste indiferența sau chiar sa-și „ironizeze” prestația – este ceea ce Goffman numește performare „cinică”. În fața acestei exprimări, neavând șansa sau curajul de a se expune pe sine, spectatorul se predă modelului dramaturgic, personajului înviat și obligat să-și re trăiască drama în fața noastră. În același timp, publicul se teatralizează în aceeași măsură cu creația scenică. Prin interacțiunea teatrală, fiecare încearcă să influențeze (să domine?) conduita interlocutorului. Din această întâlnire a actorului, acțiunii și obiectelor scenice cu spectatorul, se naște un spectacol complinit, un spectacol de sunete și gesturi, de lumini și culori, de atitudini și impresii, un spectacol al expresiei sinelui fiecăruia.

Adeseori, observăm o reacție de adeziune și de conformare a spectatorului la interpretarea rutinată a elementelor spectacolului. Dar nu pot fi evitate situațiile

în care un altul semnificativ precipită înțelesuri distincte de cele elaborate în timpul reprezentației, ceea ce conduce rapid la lansarea unui apel de negociere a unor noi coduri, în virtutea normalizării comunicării scenă-sală și a aplicării unui consens simbolic. Aplicat scenei, interacționismul este foarte asemănător cu cel inițiat – în universul tragediei antice – de decizia zeilor de a reduce eroii la tăcere (căderea în *hybris* și pedepsirea vinovaților fără vină), ca urmare a părăsirii normei și a normalității și a tulburării ordinii existente. Modul în care spectatorul se apropie de cele mai profunde înțelesuri ale mesajului perceput este condiționat de calitatea și coerența interacțiunii, de firele întinse între cei care fac din comunicarea teatrală o comunicare umană. În teatrul secolului XX, întâlnim forme extreme de control asupra relației dintre spectator și scenă, în fond, moduri diferite de a lega iluzia de realitate. Iar misiunea centrală este rezervată actorului: în timpul reprezentației, acesta este nevoit să disimuleze acele elemente care sunt incompatibile cu rolul interpretat, cu imaginea eroului pe care-l joacă. Orice fisură în mascarea lor conduce la efecte colaterale nepermise, obliterând sensul dorit și făcând din comunicare – exercițiul unei libertăți prost înțelese.

Urmărind analiza inductiv-inferențială a lui Goffman, observăm că interacțiunea scenică urmează două direcții: una, disimulând, prin joc și iluzie, „interacțiunea necentrată”, spontană, nesemnălizată prin indici anume, alta, „focalizată”, deliberată și interesată în elaborarea unor semnificanți. În „granițele închise” ale scenei, în spatele sau în fața măștilor, actorul și spectatorul se implică, consimțind asupra unei situații scenice (artistice, dar și ontologice), cu un mod de a fi clar conturat. Practic, „neatenția civică” este lăsată în

urmă, în favoarea unui resort al comunicării care să facă mai clară transmiterea mesajului și reprezentarea simbolică a sinelui emitent. Iar dacă există voci care despart iluzionismul scenic (interpretarea dirijată a unor roluri scrise) de teatrul vieții (reprezentarea sinelui propriu), să ne amintim de condițiile reprezenării unui spectacol de *happening* sau, mai bine, de Grotowski și de „teatrul sărac” unde „provocându-se el însuși în public, actorul îi provoacă pe ceilalți și prin exces, profanare și sacrilegiu injurios se dezvăluie sieși, smulgându-și masca de toate zilele, [și, tot astfel] el permite spectatorului să întreprindă un proces similar. Nu-și vinde corpul, ci-l sacrifică. El repetă ispășirea, se apropie de sfîntenie.”⁴². *Validarea simbolică* a expresiei scenice se obține prin expunerea unui *gestus* pe care nu trebuie să-l scăpăm din vedere.

Prin *dramaturgie*, Goffman traduce modul prin care interacțiunea și comunicarea se eficientizează, iar sinele se înțelege pe sine prin raportare la altul sau chiar la „altul generalizat”. Astfel încât scopul nu este de a relua, într-o formă estetizată, expresia vieții ca teatru, ci de a investiga însoțirea actorului cu personajul său și a spectatorului cu sine. Și chiar și atunci când pune în scenă roluri prescrise de un text, actorul nu poate renunța la acuitatea atenției asupra interacțiunilor soldate de evenimentul scenic, interacțiuni lingvistice, dar mai ales gestuale. Acestea din urmă sunt și cele care-l interesează în cea mai mare măsură pe Goffman, dând sens mesajului teatral și activând comunicarea verbală și non-verbală. Din nou îl întâlnim aici pe Grotowski și discursul său cu privire la actor:

„Actorul care se dezvăluie el însuși, sacrificându-și partea sa cea mai intimă – cea care nu este făcută pentru ochii lumii – trebuie să fie capabil să-și exprime

ultimul impuls. El trebuie să fie capabil să dea viață, prin sunet și mișcare, acelor impulsuri care oscilează la frontiera între vis și realitate. Pe scurt, el trebuie să fie capabil să construiască propriul său limbaj psiho-analitic de sunete și gesturi, tot așa cum un mare poet creează propriul său limbaj de cuvinte.”⁴³.

Realitatea scenei nu înseamnă nimic dincolo de interpretarea pe care i-o atribuie spectatorul, chiar în ciuda necesității de a reține acele „impresii” care dau eficiență și sens comunicării teatrale. Sinele, într-o interpretare goffmaniană, este scos din toropeală simțurilor și implicat în acțiunea scenică într-un schimb de semnificații și dispute intersubiective. Aici, gesturile își revendică din nou un loc de seamă în câmpul strategiilor comunicaționale, urmărind fie câștigarea spectatorilor pe traseul unui consens interpretativ, fie inducerea unei perplexități prin utilizarea elementelor expresive de distorsionare a semnificației mesajului, ca în comedia clasică sau în teatrul absurd, mai ales în teatrul absurd, unde reconfigurăm paradoxul realității. Concluzia lui Goffman cu privire la „paradoxul căutării” semnificației este precisă și utilă demersului spectatorului: cu cât acesta din urmă se afundă în căutarea unei realități ce ocolește percepțiile, cu atât este chemat să reevalueze aparențele.

3.3. Jocul teatral

Jocul este inclus, încă de la începuturi, în chiar ritualurile de cult ale umanității. Și este viu, întrucât este determinat de acțiune și se desfășoară într-un spațiu al reprezentării de sine. Teatrul ca joc intră și el în (sau, cel puțin, atinge) intenția unui act cultural: „El permite ruptura, fie și efemeră, cu trivialitățile cotidianului, schimbarea momentană a realității cu o

trăire despovărată de orice anxietate, în care omul înstrăinat pare a-și regăsi esența umană.”⁴⁴. Teatrul înseamnă punere în joc a acțiunii înseși și, mai mult, fără a urmări să se manifeste ca putere insidioasă a privirii (cum presupunea Nietzsche), mediază între o lume ce se manifestă extatic, necontrolat, *dionysiac* și o alta, ce-și modulează posturile, gesturile, acțiunile, apolinică în disciplinarea intențiilor și a voinței proprii. Nu facem, aici, decât să reluăm, într-o altă formă, discursul lui Gadamer din *Actualitatea frumosului*:

„jocul apare ca o mișcare ce nu urmărește niște scopuri sau niște obiective, ci înțelege mișcarea ca fiind mișcare, reprezentând, altfel spus, un fenomen al preaplinului, al autoreprezentării ca ființă vie.”⁴⁵.

Regula fundamentală și scopul jocului sunt intuite prin și dincolo de gândire, prin și dincolo de rațiune – de ale căror mijloace profită din plin – și prezervă comunicarea (și rolul spectatorului) în toate articulațiile sale. Această idee, potrivit lui Paul Cornea, întărește cele patru aspecte importante ale jocului. Cel dintâi, cu un caracter general uman, atribuie ludicului un rol gratuit și scopul de a genera plăcere celui care îl practică. Al doilea aspect conturează prezența a două sau mai multe persoane, care acceptă să se supună unor reguli de neschimbat. O a treia invocă jocul dramatic, atunci când mai este numit și „interpretare”. Ultimul aspect, cel mai important, în opinia lui Cornea, ipostaziază jocul ca „expresia cea mai înaltă a instinctului ludic, ca testare a resurselor intelectuale și creative în producerea ori receptarea de opere literare, artistice, filozofice ori științifice.”⁴⁶.

În analiza jocului, Hans-Georg Gadamer pornește de la investigarea posibilelor conexiuni care există între creația artistică și impulsul ludic. În ceea ce privește

contactul cu teatrul, suntem interesați de jocul anume creat, acel joc constituit pe anumite determinări rigurose instituite: codul de interpretare comun, regulile și condițiile dezvoltării jocului, în termenii lui Gadamer – „intenționalitatea conștiinței.”⁴⁷. Dar, atunci când vorbim de jocul teatral, mai e ceva: e acel „dacă” stanislavskian, pe care-l întâlnim atât de des formulat de teoreticienii și practicienii teatrului, și care pare să însemne mai mult decât un simplu concept al artei pe care o reprezintă. Prin al său „dacă”, spectacolul aclamă o formă și un deziderat al teatrului dintotdeauna, al nativei mișcări în care sunt prinși, fără efort, spectatorii și al unității creației cu interpretarea sa. Gadamer depistează sensul și unitatea operei în așa-numita „identitate hermeneutică”, competentă a-l atrage pe spectator în albia comprehensiunii și, implicit, a recunoașterii de sine: „Identific ceva – spune autorul – drept ceea ce a fost ori ceea ce este și singură această identitate constituie sensul operei.”⁴⁸. Altfel spus, identitatea creației teatrale este vădită în înțelegerea și reținerea unui ceva izolat în esența expresiei; iar contactul cu publicul și implicarea activă a privirii spectatorilor garantează aserțiunea reprezentației ca joc artistic.

La baza oricărui joc s-a aflat, se află și astăzi imitația, prin care reevaluăm condițiile și sensul reprezentației. Însă, aici, imitația înseamnă o relație între cel ce inițiază jocul și cel ce-l acceptă. Este, în fond, o formă a dualității și seducției. Prin mizanscena unui spectacol de teatru, actorii își declară adeziunea la un joc ce nu se vrea imitație a unei realități exterioare scenei, ci *reală* aparență. Aidoma reprezentării mimetice, cea teatrală „nu este simulată, nu e o aparență falsă, ci în mod clar una « adevărată »: este « adevărată

» ca aparență. Ea este percepută *ca aparență*, așa cum este și intenționată.”⁴⁹. Consemnarea aparenței face realizabil jocul „real”, reafirmând comunicarea dintre Eu și Tu și acordul amândurora asupra lucrului imaginat ca lucru imaginat. În actul reprezentării, între cel ce concepe jocul (scenic sau nu) și cel căruia îi este oferit, se consacră o complicitate, ceea ce face ca actorul și spectatorul să se afle, pentru o clipă, pe poziții de egalitate:

„Aparența adevărată – iată plăsmuirea artei. Ea este comună tuturor, în așa măsură, încât însuși creatorul unor asemenea plăsmuiri nu păstrează niciun privilegiu față de receptor. Tocmai fiindcă s-a exprimat, el nu mai păstrează nimic pentru sine, ci s-a împărtășit cuilalt pe deplin.”⁵⁰.

Mimesis-ul original poate fi mult mai bine asociat desemnării a ceea ce este diferit față de sine. Aceasta, desigur, presupune o recunoaștere anterioară a generalului lucrului semnalat și o exersare a privirii pentru partea ilizibilă în forma sa primară. Acest ceva despre care vorbim este adus în prim-plan din spatele unui cotidian uniformizator, pentru a fi oferit spectatorului și năzuinței acestuia de a se identifica și recunoaște în jocul creator.

În celebra sa lucrare, *Homo ludens*, Huizinga definea jocul ca „o acțiune care se desfășoară înăuntrul unor anumite limite de loc, timp și de sens, într-o ordine vizibilă, după reguli acceptate de bunăvoie, și în afara sferei utilității sau necesității materiale. Starea de spirit a jocului este cea a distragerii și a extazului, fie sacru, fie doar festiv și fie că jocul este consacrare sau divertisment.”⁵¹. Implicându-se în jocul recunoașterii, spectatorul diferențiază, cu deplină acuitate, ceea ce redă tabloul unui teatru realist, psihologic (pentru a da doar

un exemplu), de ceea ce aparține cotidianului. Și aceasta nu datorită unui plus de firesc al vieții de zi cu zi, ci deschiderii unor semnificații necontextualizate. Prin al său „dacă”, Stanislavski nu a înlocuit creația artistică și jocul actorilor cu acțiuni și mișcări condiționate de o anumită situație, de un anumit context, ci a pasat-o unui înțeles comun, activ, de oricând și oriunde. Tot astfel, prin „sensibilitatea corporală”, Mihail Cehov nu a indicat necesitatea utilizării unor simple exerciții fizice, ci un mod complex al interpretului de a-și rafina spiritul și mintea din *interior*, în așa fel încât spectatorului să-i fie imposibilă starea de pasivitate. „Comprehensiunea și explicitarea”, de care care ne vorbește Gadamer, au acum un înțeles sporit. Spectatorii nu formează o masă amorfă de privitori apatici, ci o *comuniune* ce se consacră interpretării și jocului unei *realități* denudate.

Înlăturând distanța dintre privitor și cel privit, accidentalul este exclus și înlocuit cu evenimentul repetitiv, cu întâmplarea în care ne recunoaștem și-i recunoaștem pe semenii noștri. Jocul scenic ne cuprinde fără să vrem și ne face parteneri ai creației. Și, uneori, ne „culpabilizează”, ca în *Oedip* de Sofocle sau în *Astăzi seară se improvizează*, de Pirandello. Prin joc, nu părăsim realul vieții, nu ne eliberăm de noi înșine și de consecințele faptelor noastre, ci, dimpotrivă, ne asumăm efectele a ceea ce descoperim în colțurile tainice ale ființei. Astfel, în jocul original, observă Huizinga, conștiința ludică este dizolvată: „sălbaticul nu știe să facă distincție între conceptele « a fi » și « a juca », el nu știe de nicio identitate, de nicio imagine, de niciun simbol [...]. În noțiunea noastră « joc », distincția dintre ceea ce este crezut și ceea ce este simulat dispare.”⁵². Jocul se dezvoltă înaintea gândirii jocului, ocolind în acest fel un scop, în afara elaborării proprii acțiuni.

Repetițiile și reluările spectacolului își întrețin, astfel, sensul de activitate dezinvoltă a cugetului (prin care se aseamănă cu toate formele ludice de exprimare umană⁵³).

Dar jocul teatral nu înseamnă nimic fără „absorbția” spectatorului în aria reprezentației. În acest loc – și numai în acest loc – nicio distanțare brechtiană sau de altă natură nu-și pot face prezența. E adevărat, spectatorul, aidoma actorului, știe că teatrul e doar un „joc”, dar a privi înstrăinat înspre scenă înseamnă a-i distruge artei temelia, a o lăsa pradă neînțelegerii sau chiar pierderii identității. Creația ființează doar în relație cu privitorul ei, căreia îi consacră o experiență comună și spre care se îndreaptă cu interes înzecit. Dar, să nu neglijăm un aspect esențial: înainte de orice, creația – și jocul creator – se învederează pe sine, subiectivitatea interpretului și a spectatorului fiind doar pârgurile de accesare și luminare a „materiei” tainice a operei. Fiind axată pe acțiune și abia în secundar pe cei ce săvârșesc acțiunea, actul creator se reînnoiește și devine actualitate, prezență.

Creația ludică se consumă ca o multitudine de virtualități și de debateri electivă, dominând spectatorul și incursiunile acestuia într-un orizont al interpretării. Aceasta susține ideea lui Gadamer că „a juca înseamnă a-fi-jucat.”⁵⁴. Dar ce anume face ca reprezentațiile să fie identice, însă diferite între ele și aceleași, dar totuși deosebite de spectacolul conceput? Tocmai vivacitatea, acțiunea lăuntrică, dinamica, mișcarea internă a jocului, necontrolat decât de propriul spirit, făcând din spațiul teatral un spațiu consfințit ca atare (prin cel de-al patrulea perete), asemănător, măcar în acest sens, spațiului sacru⁵⁵. Și, dacă am ajuns să agreăm ideea că teatrul, în cel mai profund sens, se reprezintă pe sine, cu unicul scop de a se salva din umbra disimulării, tot

astfel cel ce se implică în „destinul” reprezentației (creatorii de orice fel și spectatorii) onorează un rol identic, acela de a-și exhiba, sub sarcina jocului, sinele, Eul ascuns. Prin detașarea jocului dramatic de cel care îl instituie și, prin recul, de cel căruia îi este dedicat – privitorului său – acțiunea devine specifică, structurând opera scenică pe fundalul unei realități distincte, acordându-i, astfel, sens și autonomie.

Implicând privirea, spectatorul autentifică realitatea spectacolului, ceea ce, prin reflex, îi confirmă prezența și valențele sinelui. În actul teatral, miza nu stă în recunoașterea actorului X ca Y, ci, simplu, în reprezentarea personajului Y („ființa reprezentării este mai mult decât ființa materialului reprezentat”⁵⁶). Interpretul vrea să fie doar ceea ce este în clipa jocului⁵⁷. Adevărata recunoaștere în teatru subliniază diferența între cunoașterea formală și cea de esență, reprezintă plusvaloarea înțelegerii (iar aici, rolul celui ce privește nu este deloc de neglijat). Prin recunoaștere, din masa cunoscutului se desprinde *ceva* ce ia formă și conținut (adică, se produce *deschiderea*) – dând acces spectatorului la ființa operei scenice. Iată, jocul a dispărut ca simplu divertisment, asumându-și cu demnitate „contractul” cu preocupările cele mai înalte ale spiritului.

Neînsemnând oglindire, ci exhibare prin recunoașterea esenței, *mimesis*-ul și reprezentarea vor include spectatorul în chiar actul creației: „Piesa jucată este cea care se adresează spectatorului prin reprezentarea sa, și anume astfel încât spectatorul face parte din aceasta în ciuda oricărei distanțe ce derivă din situarea opozitivă.”⁵⁸. Opera scenică se constituie, în acest caz, ca hipertrofie a modelului, imitarea ocolind *maniera*, adică redarea, în cuvintele lui Paul Klee, a ceea ce se vede, producând vizibilul⁵⁹. În reprezentarea esenței,

Gadamer ne face atenți la un „interval de ființă de neabolit între ființarea care « este asemenea » și aceea căreia dorește să îi semene.”⁶⁰. Și, dacă opera reclamă în permanență *mișcarea* de du-te-vino între reprezentat și vizibil – ceea ce explică posibilitățile infinite de montare ale unei aceleași opere –, este evident că forma spre care tinde este cea a reprezentării de sine (a jocului) și a ființării în act. Mizanscena ne ridică la plasă – dacă ne e permisă exprimarea – traducerea întâlnirii cu esența operei, transformându-ne din public detașat (indiferent) în spectatori implicați (o aceeași dezvoltare poate fi remarcată, în jocul cultic, prin care insul laic este metamorfozat în ins sacru).

Îndreptându-și atenția înspre creația dramaturgică, regia nu are în vedere doar modelul, ci și posibilitățile distincte de relevare a acelui *ceva* care interesează și care face din text o operă teatrală. Ceea ce exclude orice limitare a principiilor și criteriilor mizanscenei. Teatrul își găsește plenitudinea în jocul scenic, în maniera în care opera teatrală își împlinește existența în conținutul și reprezentarea conținutului său. Prin creație, ajungem la creație, întrucât se recunoaște în identitatea sa doar prin experiența mizanscenei, prin joc. Dacă revedem întreg parcursul creației, de la model la imitația prin diferențiere și, de aici, la interpretarea actorului și recunoașterea spectatorului, observăm că în *mimesis I*, *II* și *III*, la Ricoeur, sau în cele două stadii ale *mimesis*-ului, la Gadamer, imitația pe care jocul teatral o implică din capul locului își găsește ființa în mod identic.

3.4. Corpul sau despre temelia ființei

În Antichitate, corpul era considerat un simplu recipient al sufletului. În acest sens, s-a exprimat fără ocol Cicero, în *Tusculanae disputationes*: „trupul este ca

un vas sau ca un receptacol al sufletului.”⁶¹. Având acest reper, o întrebare stăruitoare este ridicată cu privire la teatrul lui Craig (prin *teatrul convenției* și funcțiile Supramarionetei), Meyerhold (prin antrenamentul *biomecanic*), Kantor (prin păpușile din *Clasa moartă*), Mnouchkine (prin măștile din *Tambure pe dig*) ș.a.m.d.: cum putem înțelege trecerea de la forma inanimată la cea vie și cum putem face ca insensibilul să devină sensibil? În mod firesc, această întrebare ne întoarce la definiția pe care Diderot a dat-o materiei vii, o materie capabilă a explica, în formă naturalistă, unitatea dintre corp și spirit, dar și a reconsidera corpul viu ca entitate asemănătoare corpurilor din jurul său (idee ce ni se pare a fi cu totul carteziană):

„Nu există decât o singură substanță în univers, în om, în animal. Flașneta e din lemn, omul e din carne. Canarul e din carne, muzicianul e dintr-o carne diferit organizată; dar și unul și celălalt au o aceeași origine, o aceeași alcătuire, aceleași funcții și același sfârșit.”⁶².

Știm că, începând cu 1749, în gândirea lui Diderot s-a produs o accentuată nuanțare: Dumnezeu și natura nu au mai ocupat locul de până acum, filosofia sa fiind nevoită să-și schimbe direcțiile de interes. Astfel, în toamna anului 1769, scrie *Le rêve de d'Alembert*⁶³, lucrare în care își îndreaptă atenția spre misiunea științei și a puterea acesteia de a depăși stadiul separației dintre ființa umană, animal și mașină. Omul, în concepția lui Diderot nu face figură aparte, nu reprezintă o excepție ontologică, ci stabilește punți de legătură cu celelalte corpuri, animate sau nu. Desigur, în bună măsură, ideile apărute în *Le rêve de d'Alembert* au fost influențate și de filosofia senzualistă a lui Locke și Condillac, dar, mai ales, de gândirea vitalistă a lui Maupertuis și Buffon,

conform cărora în structura oricărui corp inanimat s-ar afla o sensibilitate latentă, numită *forța vitală*. *Meditațiile metafizice* ale lui René Descartes i-au slujit și ele, desigur, pentru a-și putea formula propriile întrebări și răspunsuri:

„corpul – afirma predecesorul său – este o substanță, și, din această cauză, nici el nu dispare deloc; ci, că trupul omenesc, în măsura în care diferă de alte corpuri, nu este format și compus dintr-o anumită configurație de membre, și din alte accidente asemănătoare: iar sufletul omenesc, dimpotrivă, nu este deloc compus din niciun accident. Ci este o substanță pură. [...] De unde se trage concluzia că corpul omenesc poate pieri cu ușurință, dar că spiritul, sau sufletul omenesc (ceea ce eu nu deosebesc deloc), este nemuritor prin natura lui.”⁶⁴.

Astfel, Diderot se alătură și, totodată, se distanțează de Descartes, convertind teoria cu privire la corp într-o teorie cu privire la *corpul sensibil*. El adoptă schema carteziană, dar îi conferă o utilitate distinctă, în sensul că aduce în discuție toate ființele vii, inclusiv omul, cel care pare a fi nevoit să devină, în cele din urmă, *omul-mașină*.

În acest caz, spațiul trebuie înțeles într-un sens mai larg, prin reconsiderarea factorilor care au impact asupra vieții individului. Noțiunea de *spațiu* este înlocuită cu cea de *spațiu al vieții*, iar ființa umană, ca și obiectele care i se alătură se regăsesc într-un *tot* a cărui fragmentare nu poate fi decât arbitrară. În relația dintre spațiul scenei și cel al sălii, se simte prezența activă a spectatorului, încordarea, exaltarea sau temerile acestuia și prin ceea ce el însuși comunică. Mai mult, este intuită seducția flagrantei, voluptatea imaginii interzise; scena atrage spiritul spre aria unei vizualități înnobilate cu sens și

adoptă ființa ființătoare, exploatând aparența. Întreaga topologie teatrală se bazează, în fapt, pe vizibil și mișcare, regăsite, în egală măsură, în structura ființei. Spectatorul nu este interesat de geometria pură a spațiului, ci de a impune o privire activă și de a-și acomoda rațiunea și memoria cu sensibilitatea scenei: spațiul de joc este un spațiu al contururilor certe, dar și al probabilității lumii sensibile: „vederea depinde de mișcare – va afirma Maurice Merleau-Ponty. Nu vedem decât ceea ce privim”⁶⁵. Însă, dacă literatura, pictura etc. transformă, re-scriu lumea, teatrul este singura artă care o re-creează, o re-face pe temelia ființei, adică a unui *fiind-în-timp*. O formă evidentă a dualității relațiilor, a pierderii identității și a transsubstanțierii.

Gândirea umană este consecința unei combinări de senzații (în termeni aristotelieni am putea spune că omul este posesorul unei gândiri ajustate de forma lucrurilor), ne avertizează Diderot, în măsura în care funcționarea spiritului este gestionată de o forță naturală, pe care autorul *Enciclopediei* o numește psihologică. Omul este beneficiarul unui „corp interior”, prin mijlocirea căruia este asigurată motricitatea voluntară a corpului real, substanțial. Însă „corpul interior” reglează și parametrii sensibilității și ai memoriei, conducând uneori la reprezentări dintre cele mai insolite:

„MADEMOISELLE DE L'ESPINASSE: Adeseori în vis mi se părea [...] că devin imensă. [...] Că brațele și picioarele mi se lungesc la nesfârșit, că întreg corpul crește și el în volum; că Encelados nu e decât un pigmeu; că Amfitrion al lui Ovidiu, ale cărui brațe lungi formau o centură imensă în jurul pământului, în comparație cu mine nu e decât un pitic și că urc până la cer, de unde cuprind emisferele.”⁶⁶.

În acest punct, putem face legătura cu o altă idee a lui Diderot: în *L'Homme machine*, creierul nu este considerat un simplu organ de prelucrare a senzațiilor, ci îi sunt reperate și calități inventive; el este un organ creator și dinamic, în care se naște imaginația. Însăși prezentarea autorului poartă însemnele unei producții floride: „eu cred că totul este imaginat și că toate părțile sufletului pot fi reduse la o singură imaginație, care le alcătuiește pe toate. [...] prin înfrumusețarea tușei sale, scheletul rece al rațiunii ia viață și prinde culoare; prin ea, științele înfloresc, artele se înfrumusețază, pădurile vorbesc, ecourile suspină, stâncile plâng, marmura respiră, totul ia viață, printre corpurile animate.”⁶⁷.

Unitatea corp-suflet i-a fost sugerată lui Diderot de concepțiile medicului Bordeau, autor al lucrării *Recherches sur le pouls* (1756) și de legătura pe care acesta o vede între sensibilitate și materia vie. Fără a le numi întocmai, Bordeau descrie, în formă materialistă, existența unor senzații și percepții, precum și a unor căi de transmitere senzorială și motorie. Tot astfel, Diderot insistă asupra existenței unui sistem somato-senzitiv, asupra fiabilității fibrelor nervoase (vorbește despre o asemănare a acestora cu corzile vibrante ale unui clavecin), precum și asupra unui ascendent reciproc al sufletului asupra corpului și al corpului asupra sufletului, pe fondul unei determinări cinemactice. Iar concluzia sa, întărită în *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, este că „sensibilitatea este o proprietate universală a materiei”⁶⁸, fiind scoasă la lumină de corpurile vii și păstrată în stare latentă în materia brută. Pe scurt, prin legătura sa cu inteligența, sensibilitatea dobândește o valoare universală⁶⁹.

La începutul secolului XX, înainte de finele primului război mondial, Walter von Holländer se

întreba asupra viitorului pe care îl va avea actorul, pe fondul avântului remarcabil al expresionismului. Regăsindu-și sălașul în corp – spune autorul –, sufletul va avea mai apoi tăria să se desprindă de el, dar nu pentru a se îndepărta cu totul, ci pentru a-l folosi ca pe un instrument. În această torturantă mișcare de alipire și eliberare a spiritului, corpul actorului va putea figura „marele gest”⁷⁰. Remarca lui Holländer se arcuiește peste timp și dă semnele premonitive ale teatrului visat de Artaud:

„Propun așadar un teatru în care imagini fizice violente sfărâmă și hipnotizează sensibilitatea spectatorului, prins înăuntrul teatrului ca într-un vârtej de forțe superioare.”⁷¹.

Expresionismul, exclamase Holländer, înaintea lui Artaud și ai adeptilor teatrului corporalității și ai scenocentrismului, face practicabil jocul exhibării sufletului prin corporal și prin acțiuni străine vieții cotidiene: „Expresionismul este o goană spre dezvăluirea totală, fiindcă în această dezvăluire rezidă adevărul, mult mai revelator decât nuditatea trupească.”⁷². Totul este limpezit prin „marele gest” al afirmării sufletului și al plonjării afective spre începuturi.

Note:

¹ Cf. Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999, p. 11.

² V. Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre: a Study of Ten Plays, the Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton, Princeton University Press, 1949.

³ Aristotel, *Poetica*, ediția a III-a, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediție îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998, 1451 a 32, p. 76.

⁴ V. și D.M. Pippidi, *Introducere la Poetica*, în Aristotel, *Poetica*, pp. 54-55.

⁵ Aristotel, *Poetica*, 1454 a 36-37.

⁶ Victor Hugo, *Prefața la Cromwell*, în *Despre literatură*, traducere, prezentare și note de Valentin Lipatti, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, p. 33.

⁷ Cf. Guy Jucquois, *Pourquoi les hommes parlent-ils? L'origine du langage humain*, Louvain-la-Neuve, Académie royale de Belgique, 2000, pp. 16-17.

⁸ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck&Larcier S.A., 1996: „[...] actanții sunt roluri pure. Fiecare dintre aceste roluri poate fi, desigur, asumat de un actor, uman sau de altă natură. Dar, întrucât rolul este un model, el poate fi jucat și de mai mulți actori în același timp, așa cum un actor dat poate asuma mai multe roluri în același timp. La fel, un actant dat poate fi asumat de către un personaj uman, dar el poate fi, deasemenea, asumat de către un grup, o abstracție, un animal, un lucru.” – p. 183.

⁹ Aristotel, *Poetica*, 1450 a 20-23, p. 73.

¹⁰ Christian Baylon, Xavier Mignot, *Sémantique du langage. Initiation*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 138.

¹¹ Vladimir I. Propp, *Morfologia basmului*, în românește, studiu introductiv și note de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970, pp. 80-84.

¹² Etienne Souriau, *Les 200 000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 79.

¹³ Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 185.

¹⁴ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, p. 183.

¹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 67.

¹⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ Vladimir I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 26.

²⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 74.

- ²² *Ibidem*, pp. 76-78.
- ²³ Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, p. 179.
- ²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 71.
- ²⁵ *Ibidem*, pp. 82-83.
- ²⁶ Richard Monod, *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977, p. 86.
- ²⁷ Theodor Caplow, *Deux contre un*, 1971, p. 5.
- ²⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, pp. 85-89.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 85.
- ³⁰ Aristotel, *Poetica*, 1449 b 13-14, p. 71.
- ³¹ *Ibidem*, 1459 b 25-26, p. 100.
- ³² V. Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefată de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Comunicare.ro, 2003.
- ³³ Marcus Fabius Quintilian, *Arta oratorică*, vol. III, traducere de Maria Hetco, București, Editura Minerva, 1974, cartea a X-a, cap. 2, 4: *Despre imitare*, p. 192. Același afirmă: „tot ce este asemenea unui alt obiect este, în mod necesar, mai puțin decât modelul, așa cum e umbra în raport cu corpul, portretul cu figura, jocul actorului cu sentimentele reale”. Cartea a X, 2, 11, p. 194. Remarcăm distanțarea pe care autorul o intuiește între sentimentele simulate și cele trăite, neîncrederea față de șansa intrării actorului în pielea personajului.
- ³⁴ Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, p. 60.
- ³⁵ George Herbert Mead, *Mind, Self and Society*, [cu o introducere de Herriet H. Moore], Charles W. Morris, 1934, p. 136.
- ³⁶ Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus și prefăcut de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975, p. 73.
- ³⁷ Cf. Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, p. 30.
- ³⁸ *Ibidem*, pp. 31-34, 83.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 83.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 45.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 46.
- ⁴² Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefată de Peter

Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1988, p. 21.

⁴³ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁴ Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 80.

⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 88.

⁴⁶ Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, p. 81.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵¹ Jonann Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere din limba olandeză de H.R. Radian, prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1977, pp. 214-215.

⁵² *Ibidem*, p. 67. Acum, putem înțelege mai bine ceea ce a încercat Schiller să ne transmită, mascând excursul cu privire la teatru sub faldurile unui rol socializant: „Scena este așezământul unde se îmbină plăcutul cu utilul, agreabilul cu instructivul, amuzamentul cu arta și petrecerea cu înnobilarea lăuntrică; este locul unde nicio forță a sufletului nu e încordată în detrimentul alteia și nicio plăcere nu e gustată în dauna ansamblului.” – Friedrich Schiller, *Ce poate realiza un teatru bun și permanent?*, în: *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, București, Editura Univers, 1981, p. 19.

⁵³ Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, pp. 449-452.

⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, *Metodă și adevăr*, p. 89. „Subiectul veritabil al jocului [...] – reia autorul – nu este jucătorul, ci jocul însuși. Jocul este cel care fascinează jucătorul, îl afundă în joc, îl ține în joc.” (p. 90).

⁵⁵ Cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, pp. 59-60. V și Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2000, pp. 17 sqq.

⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, *Metodă și adevăr*, p. 95.

⁵⁷ V. Aristotel, *Poetica*, 1448 b 15-19.

⁵⁸ Hans-Georg Gadamer, *Metodă și adevăr*, p. 96.

⁵⁹ *Apud* Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filosofie*, cu colaborarea lui Nikolaus Halmer, traducere din germană de Ioana Constantin, București, Editura Humanitas, 1997, p. 221.

⁶⁰ Hans-Georg Gadamer, *Metodă și adevăr*, p. 96.

⁶¹ Cicero, I, 52.

⁶² În original, o analogie sugestivă a unității universale, grație celor două vocabule, „serin” – canar și „serinette” – flașnetă. Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot. Le rêve de d'Alembert. Suit de l'entretien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 55. Dacă anticii descriau vitalitatea ființei pe baza relației dintre suflet și mișcare (i.e. mișcarea este asigurată de prezența sufletului), Descartes (în *Passion de l'âme*, articolul 6) consideră că avem de-a face cu o coincidență și nu cu o cauzalitate a celor două și, mai mult, că în joc intervine o *mecanică universală*, mișcarea fiind prezentă la nivelul micro și macrocosmic. Totuși, la Descartes există o separație netă între ființa umană și suflet, neagreată, mai târziu, de Diderot, precum și o distanță netă între om și lucrurile care îl înconjoară: „[...] lucrurile pe care le concepem în mod clar și distinct ca fiind substanțe diferite, așa cum sunt concepute spiritul și corpul, acelea și sunt în fapt substanțe diferite, și realmente distincte unele de altele.” (René Descartes, *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, cu un Cuvânt înainte al traducătorului, București, Editura Crater, 1997, p. 20.)

⁶³ Până la publicare, lucrarea a avut un traseu demn de un roman polițist: mai întâi, a fost citită într-un cerc restrâns de parizieni, apoi a circulat în formă manuscrisă, la curților regale ale Europei (prin intermediul celebrei *Correspondance littéraire*), pentru a vedea lumina tiparului în 1830. Sub forma unui dialog teatral, *Le rêve de d'Alembert* face parte dintr-o trilogie, alături de *Entretien entre d'Alembert et Diderot* și *Suit de l'entretien* V. Jacques Roger, *Introduction* în: Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, pp. 19-32.

⁶⁴ René Descartes, *Meditații metafizice*, p. 21.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și Spiritul*, prefață de Claude Lefort, traducere și postfață de Radu Negruțiu, Cluj, Casa Cărții de Știință, 1999, p. 21.

⁶⁶ Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, pp. 120-121.

⁶⁷ Denis Diderot, *L'Homme machine*, éd. critique d'A. Vartanian, Princeton University Press, 1960, p. 165.

⁶⁸ Apud Jacques Roger, *Introduction*, p. 27. V și Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, pp. 51-53. Aici: „Sensibilitatea devine comună unei mase comune.” (p. 70).

⁶⁹ Cf. Jacques Roger, *Introduction*, pp. 27-28.

⁷⁰ Walter von Holländer, *Expresionismul actorului*, în „Secolul XX”, nr. 11-12, 1969, p. 46.

⁷¹ Antonin Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoux, 1997, p. 67.

⁷² Walter von Holländer, *Expresionismul actorului*, p. 46.

4. EXHIBAREA MEMORIEI

4.1. *Tadeusz Kantor: teatrul prezenței* - *teatrul absenței*

Întrebându-ne, încă o dată, care este condiția și destinul corpului actorului în secolul XX¹, ne oprim asupra artei teatrale a unuia dintre cei mai importanți creatori scenici: Tadeusz Kantor. Și, întrucât în timpul reprezentației teatrale, corpul actorului nu poate să ignore rigorile artei căreia i se dedică, valorizarea și definirea corporalității nu se poate face, la rândul ei, în afara conceptului de teatralitate. Să pornim de la o primă observație și anume aceea că gestionarea emoțiilor (reale sau doar simulate) în spațiul de joc se poate pregăti cu ajutorul singurelor instrumente de care dispune actorul, corpul său și vocea sa. Odată cu obținerea statutului de joc artistic, mișcările interpretului se denaturalizează în grade diferite, abia sesizabil în teatrul realist a lui Stanislavski și radical în teatrul *convenției conștiente* formulat de Meyerhold; există și cazul în care mișcările actorului sunt abolite și înlocuite cu gesticulația unor păpuși, a „supramarionetei” la Gordon Craig.

Pentru Tadeusz Kantor², corpul se constituie ca probă și martor ale existențelor vii și trecute. Astfel încât nimic nu miră, în *Clasa moartă*, la vederea cadavrelor-păpuși purtate în spinare de personajele ce-și reiau locul în băncile „memoriei”. Dealtfel, întreaga creație regizorală a lui Kantor a stat sub semnul unei *ontologii pragmatice*, corpul fiind liantul între subiect și contextul din care face parte, dar și între existență și lumea defunctă. La regizorul polonez, avem surpriza de a descoperi un teatru în care scena este una a vieții lapidare și a existenței ce se expune prin dublul ei, moartea. Așa încât, prin teatrul pe care îl propune, *prezența* nu este implicată în structura construcției dramatice, ci se conservă ca temă crucială, proprie vieții, egală ca importanță cu cea a memoriei. Putem vorbi, dealtfel, de o dualitate corp-memorie, întrucât prezența și amintirea sunt îngemănate.

Kantor s-a ivit pe „nepusă masă” în spațiul teatrului polonez și european, în măsura în care atitudinea sa a fost necruțătoare cu valorile consacrate. Tot astfel, atunci când a ieșit din scenă și din viață, în decembrie 1990, a luat cu sine „magia” unor reprezentații ce nu se puteau împlini în absența maestrului. Teatrul Cricot 2 (fondat la Cracovia în 1955, pe scheletul Teatrului Independent) a prezentat un singur spectacol în absența lui Kantor: *Astăzi este aniversarea mea* (1991). A fost, desigur, ultimul său spectacol și cel care a demonstrat – pentru a câta oară – că viața este o farsă tragică, o imobilizare a memoriei în conjugarea lui „a muri”.

Tadeusz Kantor – regizor, pictor și scenograf. Este greu să-l înscrii pe autorul *Clasei moarte* într-una dintre aceste profesii, întrucât, de la începutul carierei sale și până la cea din urmă indicație scenică, s-a aflat într-o permanentă avangardă (și chiar și acest termen i se păruse lui Kantor nepotrivit). Atunci când vorbim despre Kantor, cea mai potrivită denotație este cea de creator. Între 1934-1939, a studiat pictura și scenografia la Academia de Arte Frumoase din Cracovia; aici, a fost elevul lui Karol Frycz, prietenul și admiratorul lui Edward Gordon Craig și s-a lăsat câștigat de constructivismul rus și german, de dadaism și suprarealism, de Marcel Duchamp, de la care a preluat, probabil, ideea realității re-cunoscute, de Francis Picabia, cel care, după 1940, va crea ceea ce a numit suprairealism, iar după 1948, nonfigurație psihică. Până în 1975, anul consacrării mondiale cu *Clasa moartă*, Tadeusz Kantor s-a definit ca un creator cu accente personale, atât prin originalitatea formală a reprezentațiilor sale, cât și structural, consemnând un teatru autobiografic, mai precis, un teatru în care regizorul găsește ca resursă majoră propria existență. *Clasa moartă* și *Wielopole, Wielopole* (1979) vor fi expresia cea mai limpede a teatrului ca memorie.

Manifestele din această perioadă teoretizează opțiunile pentru un anumit tip de creație și descriu evoluția conceptelor vizate. *Teatrul informal*, publicat în 1960, este un răspuns la *formismul* lansat între 1917-1922 în jurul expresioniștilor polonezi: L. Chwistek, T. Czyzewski și S.I. Witkiewicz, care considerau arta ca „formă pură”, cu totul desprinsă

de conținut. Desigur, remarcăm aici și o apropiere de arta „informală” – apărută în Franța, la începutul anilor 50, prin criticul Michel Tapié –, artă foarte asemănătoare cu cea „abstractă”. În acest mediu, Kantor a încercat să recupereze valoarea materiei brute prin așa-numita distrugere a formei. Cu manifestul *Ambalaje* (1962), completare și corijare a *Teatrului informal*, și-a dorit să propună gestul *dezinteresat* și utilizarea obiectelor rejectate. Manifestul nu a fost, așa cum s-ar crede, o consecință a artei pop, care transformase „produsele *mass-media*” în fetiș, ci rezultatul câștigării unei autonomii în sine a unor obiecte „inferioare”, de care insul s-a debarasat. Referința este, mai curând, la obiectele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp; mai târziu, în *Găinușa de baltă*, de Witkiewicz, va reveni la această teză, folosind „actori-ambalaje”, încercând să sugereze condiția de obiect a ființei umane, de realitate *afișată*. Aici, problema nu este aceea a unor asocieri și relaționări ghidate de o conștiință estetică, ci a unei egale semnificări ontologice a obiectelor aduse în spațiul scenic. În ciuda aparențelor, Kantor a negat constant formele, opunându-le atitudini, comportamente stări: „resping forma – afirma într-un interviu cu Tereza Krzemien – și nu recunosc decât propria mea expresie, ideile mele, întreg acest fond conceptual.”³. Fiind o creație și nu un laborator, teatrul a devenit o artă decisă „să schimbe existența și conștiința”⁴ oamenilor.

Cu *Manifestul teatrului zero* (1963), accentul s-a mutat de la cuvintele rostite „în surdina” spre gest și corporalitate. În planul semnificației,

reducerea la zero reprezintă negarea și îndepărtarea de practicile realității de zi cu zi, întoarcerea prin memorie la relicvele spiritului. Totuși, textul își păstrează un constant atribut de însoțitor al reprezentației scenice și ocupă un loc egal ca sens și semnificație cu restul elementelor spectacolului:

„[...] pentru mine, textul literar este de o importanță extraordinară, constituie o concentrare, o condensare a realității, o realitate concretă. Este o încărcătură explozivă care trebuie să explodeze. Nu este o bază pentru teatru. Nu este niciun impuls și nicio inspirație. Este un partener. În fond e cam așa: noi nu-l jucăm pe Witkiewicz, noi jucăm cu Witkiewicz. Mi se pare că aceasta este singura soluție onestă. Dacă noi considerăm că teatrul este o operă de artă, trebuie să-i suportăm toate consecințele: aceasta trebuie să fie o operă autonomă care nu se poate referi la o realitate preexistentă.”⁵.

Prin esența ce irumpe din fiecare element constitutiv al scenei (corpul actorului, textul rostit, păpușile-fantoșe etc.), se împlinește unitatea și deschiderea operei teatrale. Actorul, căruia îi sunt provocate virtualitățile ascunse ale sinelui, asemănându-se atât de mult cu manechinele care-l secondează, va impune, în final, universului amorf o vitalitate la care nimeni nu ar fi putu spera. Cu câțiva ani în urma montării *Clasei moarte*, în *Găinușa de baltă*, de Witkiewicz (1967), când a introdus în spectacolul de teatru „imitarea” unei realități „ready-made”, actorilor le-a fost acordat același

tratament cu al obiectele. Ei au devenit obiecte: „Cine a spus că în artă obiectul este de un grad inferior omului? Omul este defapt o materie vie.”⁶. Rolurile actorilor sunt create de Kantor după caracterul actorilor, permițându-le acestora să-și manifeste individualitatea: „nu există decât actorul, o ființă concretă; nimic decât realitatea dispensată de iluzii.”⁷. Însuși regizorul s-a comportat ca în cotidian, mișcându-se și dând indicații, conform misiunii pe care și-a asumat-o.

Au urmat manifestele *Teatrul evenimentelor* (1968), apoi *Teatrul imposibil* (1969) și *Manifest* (1970). Acesta din urmă a însemnat o continuare a *Teatrului zero*, scris grație unui „Preț al existenței”: „Opera de artă a fost întotdeauna ilegală. / Existența sa gratuită a tulburat întotdeauna spiritele.”⁸. Este momentul în care Kantor a conceput teatrul ca o artă cu adevărat reală: tot ceea ce se întâmplă pe scenă, afirmă el, este o realitate imposibil de negat, actul creației reprezentând o incursiune în cunoașterea și recunoașterea realului. Iar rolul creației teatrale constă în a transforma realitatea fictivă, iluzorie, într-o realitate *reală*⁹.

În anul 1975, când a început să lucreze la *Clasa moartă* – spectacol pe care l-a denumit „reuniune dramatică” – Kantor a ajuns un nume binecunoscut. Cu acest spectacol, însă, va ajunge la o glorie care va traversa meridianele. Montată la Galeriile Krysztofory din Cracovia, *Clasa moartă* a folosit ca texte de pornire *Tumoarea cerebrală* de Witkiewicz, *Tratatul despre manechine* și *Pensionarul* de Bruno Schulz; alte referințe pot fi făcute la

Witold Gombrowitz, cu mărturisirile acestuia legate de anii de școală. Defapt, cei trei autori au reprezentat, de-a lungul întregii cariere artistice a lui Kantor, familia sa spirituală. Spectacolul ni se relevă rodul defulărilor unui personaj de coșmar, într-o atmosferă grotescă, în bună măsură bizară: corpurile unor elevi decrepiți, reîntorși în băncile unei clase și petrecuți de păpuși cadaverice – semne ale unor ego-uri precedente, „altoite” de trupul lor – încearcă să aducă pentru o clipă la viață trecutul. Aceștia sunt secondati de personaje-etichete, asemănătoare personajelor de ceară din muzeul Grévin: Prostituata-Somnambulă, Femeia cu căruciorul mecanic, Femeia în spatele ferestrei, Micul Bătrân pe bicicletă, Micul Bătrân din toaletă, Micul Bătrân exhibiționist, Repetitorul distribuitor de ferpă etc. Ei formează „larva în care este depusă întreaga amintire a epocii copilăriei abandonate și uitate prin lipsa tandreței, prin practicismul absolut al vieții.”¹⁰.

Copilăria, bătrânețea, moartea se derulează, în sicope, sub ochii noștri în cursul unei lecții din care nu lipsesc întrebările și răspunsurile, ezitățile, uitările și amintirile spontane și fericite, denunțurile, aprehensiunile și consecințele gesturilor neavizate. Un ultim tur de clasă, ordonat de Femeia din spatele ferestrei – „Faceți un tur, copii!” – și elevii părăsesc scena, semn clar al ieșirii din viață, al exilării sau chiar al lichidării în masă. Urmează voluta unor evenimente, gestionate parcă de Femeia de serviciu, personajul hermafrodit, călăul și bocitoarea tăcută a manechinelor moarte (pe care le șterge): evocarea morții ducelui de

Sarajevo, pe muzica imnului național al monarhiei austro-ungare, jocul de cărți al bătrânilor ce rostesc numele morților, apariția Bătrânului din toaletă sub înfățișarea lui Tumor Mózgowicz, a Micului Bătrân de pe bicicletă metamorfozat în propriul fiu și a Femeii cu căruciorul mecanic în Rozhulantyna. Mișcările personajelor sunt cataleptice, haotice, difuze, întreaga scenă având aerul că redă coșmarul unor ființe-mașini, repetiția unei morți anunțate.

Kantor, prezent pe scenă, ca în majoritatea spectacolelor sale, pentru a sublinia efectul de antiiluzie, dar și pentru a angaja raporturile dintre actori și spectatori, conduce întreaga reprezentație asemenea unui șef de orchestră, fără să îmbrace rolul vreunui personaj¹¹. În teatrul lui Kantor, spectatorul se interpretează pe sine prin autocontextualizare, prin situarea Eului în contextul istoriei și a memoriei. Aceasta pentru că, așa cum arată Plesniarowicz, regizorul polonez nu apelează la hazard pentru a lăsa liberul arbitru să valorifice spectacolul, ci pentru a reorganiza structural reprezentația, generând o *realitate configurată* sau, altfel spus, un realism de tip *constructivist*¹². Kantor, „omul din colț”, este aici ceea ce este și în cotidian: regizor, ceea ce ne sugerează, ca prim imbold al construcției scenice, cel al happening-ului. Timpul și memoria se spațializează, dând adevărata dimensiune a scenei și a ficțiunii. Acțiunea se desfășoară filmic, angrenând, pe fondul unui *Vals francez*, binecunoscut la începutul secolului XX, mișcarea cataleptică a unor bătrâni-elevi, personaje care șterg urma dintre lumea vie și cea a morților.

Manechinele folosite de Kantor, „intermediare între viață și moarte”¹³, se opun cu totul marionetei adusă pe scenă de Craig. Și nu doar în ceea ce privește dimensiunile. La cel dintâi, păpușile au rolul de a se asocia emoțional actorului – trupul defunct se alătură siamezic corpului viu –, în vreme ce, la cel din urmă, marioneta substituie interpretul, anunțându-și supremația absolută și eliminând emoția, prin distanțarea de personajul pe care-l întruchipează. La puțin timp după prima reprezentație cu *Clasa moartă*, creatorul ei afirma:



„CLASA MOARTĂ
de-a lungul vremii
a încetat de a mai fi teatru
ea a devenit
cartea mea de rugăciune laică.
Găsesc aici
lecții ale unor științe rare
comandamente aproape divine
avertismente eretice
răspunsuri care insultă spiritul sfânt,
pragmatic, constructiv și loial
sfaturi salutare și infame,
indicații împotriva a tot,
consolări,
speranță
și libertate.”¹⁴.

Realitatea personajelor este validată prin impactul memoriei creatorului scenic, a lui Kantor, și prin conflictul cu ficțiunea operei literare. Clasa moartă e spectacolul care pune în practică principiile teoretice ale *Teatrului morții*, aspirând spre arta

totală. Manifestul, fundamental pentru întreaga creație kantoriană, concepe creația prin „transcrierea” scenică a unei lumi ce apune. În opinia sa, textul literar este posesorul, în cel mai ferm sens al cuvântului, al unei *întâmplări-întâmplare*. Textul literar este viu doar în clipa scrierii sale și poate fi readus la viață prin actor; este vorba despre un nou recurs la corpul și memoria interpretului, însă, de această dată, prin folosirea adecvată a vectorului „emoție”. Opțiunea pentru tratarea textului ca lume sfârșită este explicată de Kantor: „numai morții sunt remarcabili”, doar ei definesc tragicul vieții.

În 1979, Kantor a început lucrul la *Wielopole*, *Wielopole*, construcție omogenă, în care au renăscut amintiri din viața regizorului (și chiar – afirmă acesta – dintr-o viață „prenatală”), din martiriul polonezilor, din trecutul bisericii catolice etc., fiind, probabil, spectacolul care a pus accentul decisiv pe corporalitate și pe vizualul memoriei. Un an mai târziu, spectacolul a fost prezentat în biserica Sfânta Maria din Florența. Cu *Wielopole*, *Wielopole* (titlul repetă numele orașului în care s-a născut regizorul) s-a încercat lărgirea spațiului scenic spre limitele unui hiperspațiu mnezic. Dealtfel, teoretizând, Kantor vorbește la fiecare pas despre acest loc, producător al creației, „camera memoriei”:

„Camera copilăriei mele
este obscură, O CHICHINEAȚĂ îngrămădită.
Nu este adevărat că odaia copilăriei noastre
ne rămâne însoțită și luminoasă în
memorie. [...]

Este vorba de o cameră MOARTĂ
și de o cameră A MORȚILOR.”¹⁵.

Personajele-amintiri – tatăl-soldat, mama Helga, unchiul Karol și Olek, identici fizionomic și prin ținută etc. – cu gesturi a căror repetiție pune accentul pe memorie, sunt tratați cu puțină îngăduință și creează atmosfera unui drum al crucii. Printr-un efort de a trata tema dublului, Kantor se lasă cucerit de spectrele propriului trecut, asemenea poetului din *Divina Comedie*, coborât în purgatoriu. Aici, autorul polonez preia concepția lui Witkiewicz, conform căreia categoriile artei nu sunt categoriile vieții și propune termenul de „act teatral”, întrucât *acțiunea* în spectacol este imposibilă în absența mișcării corporale, în timp ce *actul* poate fi imobil.

După *Wielopole, Wielopole*, Kantor s-a remarcat cu *Să crape artiștii* (1985) și *Astăzi este aniversarea mea* (1991). Cel dintâi este o nouă călătorie printre amintiri, prin personajul Wit Stwosz (sculptor polonez al Renașterii, autorul unui celebru altar dintr-o biserică cracoviană), conturându-se o meditație asupra condiției artistului. Kantor se așază, scenic, în zona de mijloc, între memorie și prezență, vrând parcă să argumenteze abtuzitatea privirii cotidiene și să afirme existența a ceva ce există dincolo de limitele ochiului liber. Altarul se preschimbă din loc al preoției, în celulă de închisoare, iar personajul Kantor se regăsește pe sine, ca într-o proiecție de multiple oglinzi, într-un timp revolut, ce strecoară florii morții. Detenția nu este una fizică, ci, mai degrabă, una a

amintirilor. În *Astăzi e aniversarea mea*, scaunul lui Tadeusz Kantor a rămas gol. Vocea sa, venită din difuzoare, a fost însoțită pe scenă de personaje din *Clasa moartă*, din *Wielopole*, *Wielopole* etc., din istoria Poloniei și a lumii (asasinarea lui Meyerhold de către Stalin, aruncând asupra spectatorilor stigmatul unei culpe metafizice), totul conturând un „vals” al morții, o ultimă liturghie laică. Întreaga creație a lui Tadeusz Kantor s-a afirmat de pe poziția confruntării cu tradiția, ceea ce a făcut din teatrul său un teatru al neliniștii. În spectacolele sale, întâlnim o lume în degringoladă și un haos „regizat” de minți diabolice, dar și un consemn pentru salvarea valorilor calcificate. Toate acestea și atâtea altele, ne pun destinul, nouă, spectatorilor, sub semnul mirării¹⁶.

4.2. Spațiul gol - spațiul memoriei

Ca reprezentare a memoriei va fi înțeles teatrul de un alt mare creator al secolului XX: Peter Brook. Asemenea lui Kantor, Brook a apelat la funcțiile imaginarului, însă demersul său a însemnat, mai ales, explorarea extremă a unor aduceri aminte. Spațiul la Peter Brook este un spațiu gol, însă, mai curând este un spațiu vid, radical în referințele și finalitatea sa, amintind de spațiul infinit și absolut propus de Newton, acel *sensorium dei* aflat sub tutela emanației divine. Este un spațiu în care nu aflăm *nimicul*, cu alte cuvinte, vidul tradus ca *absență*, cel care se află în *preajma* vidului ca *neființă*. Vidul este descoperit într-un spațiu independent de contingente, de real, iar mișcarea, fiind posibilă pe orice axă temporală, face ca libertatea să devină

absolută. La Peter Brook, ca și la Newton, avem o idealizare, spațiul (absolut și fizic) fiind descărcat de sarcina oricărei obiectualități, cu un punct de fugă depistat mereu într-un alt loc, neglijând logica perspectivei albertiene. Spațiul e vid. Este o absență care îngăduie imaginația, iluzia; obiectele se dematerializează, părăsesc lumea reală, dar câștigă în virtualitate. Într-un spațiu liber, cedat propriei nedeterminări, orice deplasare în timp e posibilă, orice figurare mentală a unui loc e permisă: totul e admis, „dacă ne aflăm într-un spațiu gol. Toate convențiile sunt posibile și imaginabile, ele depind [doar] de absența formelor.”¹⁷. Să ne amintim, pentru o clipă, de scena și sala teatrului din Versailles, care te întâmpină abia după ce ai trecut printr-un coridor de piatră brută, un culoar lipsit de orice ornamentații, un pasaj al exerezei spiritului, al purificării, al pregătirii pentru spațiul somptuos al evenimentului teatral.

Eliberarea de formele realității sensibile, iată dezideratul spațiului gol. O idee ce-și poate avea rădăcini neștiute în opiniile lui Newton: „Titirezii – spunea acesta în *Axiomele sau legile mișcării* – și-ar continua mișcarea de rotație dacă mișcarea lor nu ar fi încetinită de frecarea cu aerul [...]”, în timp ce „planetele și cometele își continuă mișcarea mult mai mult timp pentru că ele întâmpină o mult mai mică rezistență în spații mai libere [...]”¹⁸. Precum se vede, concepțiile celor doi sunt analoage, vidul la Newton și spațiul gol la Brook câștigând un grad de libertate absolut. Iar atunci când Brook întâlnește inadvertențe temporale în textele lui Shakespeare, el constată, defapt, o descindere într-un

spațiu nedefinit. Și aceasta pentru că, de exemplu, atunci când Shakespeare rostește, nu din neglijență, ci cu bună știință, prin gura unui personaj: „Adu-mi ceaiul” (indicând, în aparență, un spațiu intim, interior), iar în următoarea frază spune: „Privește aceste frunze” (ceea ce sugerează, fără efort, că ne aflăm în natură, în miezul unei păduri), autorul optează pentru o descriere scenică atemporală; interesul său nu mai e îndreptat spre exactitatea datărilor cronotopice, ci, cum spunea Brook, spre o descifrare a relațiilor umane, relații descătuse de orice inconveniente ale contextului întâmplător.

În *Clasa moartă* a lui Tadeusz Kantor, am putut vedea veritabile bănci de clasă, cataloage, ferpăre ce avertizează spectatorii de decesul foștilor elevi, dar pe care, paradoxal, îi reîntâlnim în mijlocul unei lecții. Regizorul s-a lăsat el însuși câștigat de virtuțile vidului, dar într-o formă disimulată sau, măcar, corijată, gândind spațiul de joc prin raportare strictă la corpurile pe care le conține. Mișcarea actorilor este relativizată, acceptată, mai probabil, în linia gândirii lui Galilei și Descartes, conturând limitele unui *ethos*:

„Această creație de iluzii, această
improvizație, neglijență, această îngrămădire
de obiecte uzate,
această latură superficială, aceste fraze
trunchiate,
aceste acțiuni ratate care nu
sunt decât intenții, toată această
mistificare, ca și cum s-ar juca cu ade-
vărat o piesă, această « inutilitate »

pot singure să convingă că avem
această experiență și simțul MARELUI
VID și a ultimelor hotare ale MORȚII.
Secvența lecției din Clasa
moartă, « cârdășie cu vidul », conține
în mod neambiguu nucleul teatral
al acestui Mare Joc.”¹⁹.

Este vorba de o mișcare implicită obiectelor,
o mișcare de inerție, în sensul în care corpurile/
obiectele, ajungând să spargă spațiul vid, sunt
câștigătoarele unei mișcări cu viteză egală (ceea ce
ne amintește de Galilei și ale sale *Discursuri și
demonstrații matematice cu privire la două științe noi*,
1638). Spațiul obiectelor defuncte, al amintirilor
îngropate în copilăria regizorului, în textul
dramaturgic, ori chiar într-un univers prenatal,
însemnate fiind cu o aceeași umbră a morții, nu
pot avea decât o condiție egală, de caz limită, de
realitate adusă la viață prin actul creator al
mizanscenei.

Este o eroare să se creadă că teatrul lui Kantor
și al lui Peter Brook sunt creații ale lucrurilor
sfârșite, ori, într-un alt chip, al neființei ce-și
reclamă „prezența”. Teatrul pe care fiecare în parte
l-a adus înaintea spectatorilor este o exclamare a
vieții prin asumarea memoriei și printr-o punere
în scenă a amintirilor în singurul spațiu care le putea
îngădui prezența, cel al vidului. „Singura justificare
a formei teatrale este viața”, afirmase Peter Brook,
iar Kantor ce altceva mărturisește în *Clasa moartă*
dacă nu disperarea de a prelungi, printr-o
resuscitare a spiritului, trecutul ce și-ar fi închis
altminteri definitiv porțile. Atât Kantor, cât și

Brook acceptă spațiul gol ca justificare a unei lumi ce se re-creează, dar, în timp ce primul a adoptat soluția unui spațiu „cvasi-vid”, corespunzător unui univers rarefiat, în sensul absenței obiectelor prezentului și renașterea obiectelor moarte, al doilea a optat pentru eliberarea scenei de orice prezență obiectuală, lăsând personajelor cale liberă spre un timp și loc originare și, de aici, spre *relația* ontologică, ceea care face din teatru mai mult decât un simplu exercițiu artistic.

Această *relație* pe care își bazează opera teatrală, pare suficientă, în etapa *Spațiului gol*, întâlnirii a doi indivizi, unul care traversează spațiul, al doilea care îl privește pe cel dintâi, apoi, așa cum va mărturisi autorul peste ani, va fi necesară invocarea celui de-al treilea, spectatorul²⁰. Spațiul vid e un spațiu posesor de energie, un loc în care corpul, judecata și emoțiile actorilor se regăsesc într-o *formă* a mișcării. Conflictul care se naște este unul între *tensiuni* și nu între *prezențe* lipsite de conținut. Spectatorului *Clasei moarte* i se oferă o reprezentatie a ceva ce s-a petrecut și care acum *este* real printr-un mecanism pe care doar teatrul îl posedă, așa cum spectatorul *Mahâbharatei* este condus spre un spațiu sacru, în care orice obiect ar fi caduc, contopind ficționalul cu emoțiile întregii săli.

4.3. Paul Delvaux și „teatrul figurilor”

Astăzi pare a fi destul de limpede că suprarealismul a apărut ca mișcare „revoluționară” față de o Europă materialistă, o Europă care renunța cu greu la ideile retrograde ale începutului de secol XX.

La Paul Delvaux, comunicarea pare aproape imposibilă, privirile se retrag spre zone neutre, iar personajele își asumă condiția de manechine. Deslușim aici o figurare a sinelui ca termen recurent al jocului „ca și cum”, o scandare a virtuților ființei într-un gest de exegeză asupra sufletului.

Perioada anilor 1929-1936 i-a fost marcată, mai întâi, de neoimpresionism, apoi de expresionism; în acest fel, se explică faptul că în tablourile sale găsim nuduri aduse în prim plan, făcând aproape inutilă natura din fundal, ca în *Femei în fața mării* (1928). Omniprezentă, femeia nud reprezintă, în operele lui Delvaux, un compromis între imaginea senzuală a Evei și cea a purității Fecioarei: ea se retrage din spațiul aclimatizat al convențiilor sociale și se lasă adoptată de tărâmul imaginarului, făcând, astfel, posibilă o revelație de sorginte poetică. Totuși, Delvaux evită alunecarea spre o interpretare extremă a temelor abordate și, probabil, acesta este motivul pentru care în tablourile sale grotescul este absent.

O schimbare radicală de optică se produce în 1933 când, în interiorul Muzeului Spizner descoperă o baracă de bâlci invadată de o mulțime de schelete, un ecorșeu și câteva manechine, toate părându-i-se exemplificări ale patologiei umane (siamezi, isterici, mutilați de sifilis etc.). Vor trece zece ani și baraca îi va aminti încă de manechinele ascunse aici, escorte ale maladivului existenței, ca în *La musée Spitzner*, unde o femeie este reprezentată în plină criză isterică, studiată doct de un grup de psihiatrii de la celebrul spital Salpêtrière. De acum, în fața realității, expresionismul își manifestă limitele, chiar

dacă va mai genera înțelesuri semnificative. Libertatea spre care Delvaux a tins l-a determinat să recurgă la o tehnică a citării, a unui Rion sau a ilustratorilor cărților lui Jules Vernes²¹, dar mai ales a lui Magritte, cu care și-a împărțit destinul artistic (în 1936, simezele celor doi au ocupat săli vecine în Palais des Beaux Arts din Bruxelles) și căruia îi resimțim prezență în omul cu pălărie sau în tema morții, a cărei frecvență se manifestă aproape obsesiv. Delvaux însuși mărturisise că seria de nuduri culcate i-a fost sugerată de *Venus dormind*, întâlnită în Muzeul Spitzner. Tot astfel, operele lui Giorgio de Chirico și Poussin îl vor interesa în măsura în care reprezentările sugerează un hedonism incert, prin jocul de lumini și umbre, de perspective și proporții, de anacronisme, straniețăți și mister.

Obiectul pictural, asemenea unui gând ascuns, verigă a unui lanț al destinului, este eliberat de orice rigoare, astfel încât nimic nu-l împiedică să reprezinte o femeie semi-nud întinsă pe o canapea, în piațeta unui oraș (în *Les Promeneuses*, 1947), sau să figureze un arc de triumf în lumina unei lămpi de petrol. Acest „teatru al figurilor” subliniază indiferența personajelor față de un ambient mediteranean, anacronic, prezența lor abia perceptibilă în schița unui gest. Însă, ochiul spectatorului nu poate să evite relațiile personajelor, prelungirea acestora înspre cele două, trei planuri ale pânzei: „Universul său pictural – afirmă De Kayser – este senzorial și senzual, dar extrem de riguros”²². Contrastul dintre personajele goale și spațiul deschis al unui cetăți antice agresează privirea, dar îngăduie și un soi de

recompensă senzorială, dacă nu, chiar se denaturează până în clipa unui hedonism al privirii. Atmosfera convențională în care autorul își plasează nudurile – amintind de *interioarele metafizice* ale lui Giorgio de Chirico – dă un mister aparte siluetelor hieratizate, inaccesibile, indiferente la cei din jur; izolate într-un soi de frumusețe glacială, par a depăși complicațiile temporalității și ale artificiilor genuine: practic, ele devorează clipa din dorința de a exprima mai presus de orice puritatea erosului, obținând, în acest fel, un „plus de subiect”, cum ar spune Adorno.



Chiar și în *Zori deasupra orașului* (1940), se simte influența manierismului, curent cu care a luat contact în timpul șederii în Italia, subsumând întregului conceptul de *libertate a formelor*. Nudurile indiferente înconjoară personajul central, autorul ce se vede pe sine prins în miezul unui vis fără sens (ori în chingile propriei memorii), dar, totodată, trădează un joc al inconștientului, în care autoritatea aparține, necondiționat, figurii masculine. Dealtfel, toate pânzele sale ne apar ca fațete ale unui univers în care este resimțită autoritatea titanidei Mnemosyne. Gărite, trenurile, lampadarele, casele luminate sau aruncate în întuneric, toate par a fi prelungiri ale unui inconștient colectiv, declarat, la rândul-i, ca „arsenal al unui muzeu imaginar.”²³. Dar, toate acestea nu înseamnă câtuși de puțin, pentru cel ce privește, o abatere de la teritoriile invadate ale eului, ci, dimpotrivă, o întoarcere a privirii spre sine, ceea ce presupune, mai întâi, ca la Seneca sau la Marcus Aurelius, o întârziere a privirii asupra altuia, o umplere a vederii cu

încuviințarea și *recunoașterea* celui alt!

În anii care au urmat lui 1936, Paul Delvaux a impus o perspectivă în care dramaticul a luat proporții sporite, poate și datorită angoaselor pe care însuși autorul le-a încercat. În această perioadă, a aderat la grupul suprarealist, declarându-și adeziunea totală față de noul curent și distrugându-și o mare parte din lucrările de până acum. Vorbind despre suprarealismul picturii lui Delvaux, nu putem evita definiția dată curentului de André Breton în *Primul manifest* (1924):

„SUPRAREALISM, s.m. Automatism psihic pur prin care se încearcă exprimarea – verbal, scris sau într-o altă formă – a adevăratei funcțiuni a gândului. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală. [...] Suprarealismul se bazează pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociere neglijate până la el, sub imperiul visului și în jocul dezinteresat al gândirii. El conduce la distrugerea definitivă a oricăror alte mecanisme psihice și la substituirea lor, cu scopul soluționării principalelor probleme ale vieții.”²⁴.

Într-o conferință din 1966, Delvaux mărturisea: „Ce este Suprarealismul? În opinia mea, mai mult decât orice altceva, o retrezire a ideii poetice în artă, reintroducerea subiectului, însă într-un sens bine determinat, cel al straniului și al ilogicului.”²⁵. În ciuda influenței majore pe care Freud a exercitat-o asupra suprarealiștilor și a unei evidente atmosfere onirice din pânzele sale, Delvaux

a negat orice apropiere de ideile psihanalizei, preeminența inconștientului asupra relațiilor umane, cel puțin așa cum au fost ele asumate de Magritte și Dali. Totuși, „teatrul figurilor” pare să se fi născut atunci când autorul a înțeles, pentru întâia oară, că singura teamă la care merită să reflecteze este propria singurătate. Tablourile sale, toate tablourile sale, se află sub semnul unei paradoxale relații dialectice între prezență și absență. Altfel: marchează prezența unei realități absente.

Scheletele apar în pânzele lui Delvaux, de-a lungul întregii sale cariere și sunt rezultatul vizitării Muzeului Spitzner. Resturi ale umanului, scheletele sale întrețin un dialog fertil între lumea de aici și cea de dincolo, vădind un soi de apropiere a celor două târâmuri vecină familiarului. Dealtfel, pictorul mărturisește: „am avut ideea de a pune suferința lui Isus în schelete pentru că mi-am spus că aș putea să aduc cu aceste schelete un maximum de expresie dramatică.”²⁶

Odată cu trecerea anilor, neliniștea din tablourile sale se estompează și chiar dispare, ca în *Solitude* (1955), unde surprinde spatele unei fete ce privește spre un marfar care părăsește gara, sau ca în *Le jardin* (1971), unde nudurile exprimă seninătatea, echilibrul și dorințe deja împlinite (biografia sa au pus aceasta pe seama recâștigării iubitei pierdute în tinerețe, Anne Marie de Maertelaere): misterul fiind destăinuit, privirea își poate repera noi târâmuri.

Tuturor acestor obiecte, proiectate dintr-un trecut care nu încetează să-și facă simțită prezența

(femeile, atunci când poartă veștminte, ne fac să ne aducem aminte de vremuri de altădată), le este oferită o lume nouă (chiar dacă sunt păstrate, adeseori, însemnele barocului), parcă anume destinată lor. Trecutul, prezentul, viitorul refac dimensiunea unui timp absolut, descătușând emoții prohibite. Emoții ale personajelor. Și ale privitorilor (sau spectatorilor) lor, în aceeași măsură.

4.4. Ingmar Bergman și teatralitatea peliculei

La 26 de ani, Ingmar Bergman debutează cu filmul *Hets* (Frământare). Acțiunea filmului este construită pe structura unui studiu psihologic, capabil să pună în lumină tarele „profesorului Caligula”, un ins laș, oportunist, cu trăsături obsesiv-compulsive, sadic. Personajul este interpretat de actorul Alf Skjellin, fiindu-i, în parte, atașat portretul nazistului Himmler, unul dintre principalii acoliți ai lui Hitler.

Atât din memoriile, cât și din creațiile filmice, teatrale, romanești ale lui Bergman se precipită un soi de inconvenient al începuturilor. Al unor începuturi care, depozitate adânc în memorie, i-au amendat, de-a lungul vieții, orice încercare de emigrare spre vreun spațiu al liniștii. Edenul a fost mereu pentru Bergman un tărâm iluzoriu, reprimat, nepermis. Primii ani de viață i-au marcat existența și i-au fixat limitele între care i-a fost permis să se rostească pe sine. Cu o sănătate subredă, de care va încerca să profite pentru a câștiga dragostea celor din jur (și mai cu seamă a

mamei sale), a fost dat în grija unei doice dintr-un sat din provincia Dalarna:

„Din străfundurile memoriei mele îmi revin uneori senzații de atunci: miasmele secrețiilor corporale, îmbrăcămintea umedă și aspră care mă rodea, lumina blândă a veiozei, ușa întredeschisă spre camera de-alături, respirația adâncă a bonei, pașii înăbușiți și vocile șoptite din jurul meu, reflexele razelor de soare în carafa cu apă. Din toate acestea îmi pot aminti, nu însă și dacă eram stăpânit de teamă. Lucrul acesta s-a produs mai târziu”²⁷.

Teama s-a strecurat în sufletul lui Bergman odată cu revelațiile conștiinței și pe fundalul unei educații bazate pe echilibrul dintre recompense și pedepse, pe o disciplină inflexibilă, impusă de un tată ghidat de morala perfecționismului luteran. Nu știm cât de prozaice sunt mărturisirile din *Lanternă magică*, însă, dacă-i dăm crezare autorului, atunci putem spune că *persona* a devenit un accesoriu timpuriu al vieții sale cotidiene, determinându-l să-și reprime, uneori cu violență, sentimentele sau, cel puțin, să eludeze exprimarea lor: „Am mimat trăsăturile unei persoane care nu avea nimic comun cu ceea ce eram în realitate”²⁸ – afirmă cineastul în *Lanternă magică*, pentru a-și reaminti, totuși, că în discuțiile cu bunica devenea „o persoană firească, adevărată, fără mască.”²⁹

Peste ani, ajuns regizor, chinuit de insomnii și de o anxietate care-i altera identitatea, dar încercat și de o serie de afecțiuni somatice, va continua să disimuleze, în măsura în care „masca

este un filtru. Nimic din ceea ce este personal și care nu are nicio importanță, nu trebuie să treacă prin ea. Tumultul din mine trebuie ținut în frâu”³⁰. Așadar, pentru Bergman, în chip ciudat, „persoana” este ființa umană ce renunță la mască. Când, pe de altă parte, etimologic, cuvântul provine din *persona*, cuvânt de origine latină, care desemna masca de teatru. Mai apoi, *persona* a dobândit o încărcătură eclesiastică și de imagine publică, în maniera în care a fost păstrată în engleză – „parson” –, dar a fost alterată, începând cu secolul al XIII-lea, în chiar sânul limbilor latine, acoperind un registru general, al insului oarecare³¹. Fidel sensului dintâi al cuvântului, Bergman se întoarce asupra a ceea ce *persona* ascunde și, totodată, expune în formă criptată, esența ființei umane.

Zilele petrecute în copilărie la sanatoriul Sofia i-au îmbogățit lui Bergman universul imaginar, fantasmemele sale fiind tot mai pregnant îmbibate de un aer morbid, iar spațiul dilatându-se dincolo de porțile instituției, în timp ce timpul era suspendat, urmând un curs nefiresc. Culorile, sunetele și, mai ales, mirosurile copilăriei îl vor întovărăși toată viața. Mirosul din casa bunicii din Dalarna, al sobelor de faianță, al podelelor ceruite, al linoleumului curățat cu lapte smântânit și apă și al covoarelor păstrate în naftalină, al mâncărilor pregătite de Lalla, dar și al oamenilor, liniștitor sau, dimpotrivă, amenințător, i-au oferit tânărului Bergman senzații care îi vor ghida pe neștiute creația artistică:

„Când stăteam nemișcat în pat, înainte de a adormi, puteam să mă plimb dintr-o cameră în alta. Observam fiecare amănunt, îl știam, îl simțeam. În liniștea din casa bunicii mi s-au trezit toate simțurile și am hotărât să păstrez pentru totdeauna toate acele senzații.”³²

Ceea ce surprinde în amintirile lui Bergman sunt detaliile, rememorate cu o acuratețe copleșitoare, obiectele care l-au înconjurat, oamenii, sentimentele, stările, percepțiile, impresiile, toate constituind un univers eterogen, însă un univers căruia, la un moment dat, îi înțelegi mecanismul intim, profunzimea, excepția.



Din postura creatorului, Ingmar Bergman a simțit mereu nevoia de a ține sub control avalanșa de stări și inițiative pe care sinele propriu i le dicta. Astfel, meseria de regizor a devenit pentru el „o pedantă administrare a inefabilului”³³, bazându-se pe o riguroasă reorganizare a elementelor constitutive ale pieselor de teatru sau ale scenariilor de film și epurând montările de orice excese care ar putea să afecteze ordinea spre care a tins: „Urăsc tumultul, agresivitățile, exploziile emoționale. Repetițiile mele sunt o operație într-un spațiu adaptat scopului. Acolo trebuie să domnească autodisciplina, curățenia, lumina și liniștea. O repetiție este o activitate ordonată și nu o autoterapie pentru regizori sau actori.”³⁴. Ca regizor, aplica principiile unor riguroase repetiții, corelând particularităților textului cu cele ale timpului scenic, astfel încât, la montarea unei piese de Strindberg, a început o laborioasă investigare a

destinelor eroilor, suprapuse destinului autorului și, mai cu seamă, pe fundalul crizei generate de mariajul nefericit cu actrița Harrieta Bosse.

Atașamentul față de cinema nu i-a reprimat lui Bergman instinctul teatralității, un instinct reperabil în precizia cu care dicta fiecare secvență de film. Mai mult, ritmul, mărturisirea regizorului, era fixat încă în faza scrierii scenariului, pentru a fi transpus fără cea mai infimă modificare în timpul filmării:

„Orice formă de improvizație îmi este străină. Dacă vreodată sunt obligat să iau măsuri în pripă mă trec toate sudorile și paraliziez de groază. A face un film înseamnă pentru mine a planifica o iluzie până în cel mai mic detaliu, cu cât trăiesc mai mult cu atât mi se mai pare mai iluzoriu.”³⁵.

Pentru Bergman, filmul devenise, în acest fel, „calea regală” de traspunere în vis, visul însuși. Ocolind conștiința, filmul se adresează sinelui profund, sufletului, modelând afectele incerte, făcându-ne apți să păstrăm bucuria vieții.

Note:

¹ Ne oprim asupra acestei perioade, întrucât pare a fi relevantă pentru schimbările de substanță survenite în arta spectacolului, dar și grație apariției unor creatori care par fi preocupați de chestiunile legate de corpul actorului și de mecanismele corporalității.

² Fragmentul despre Kantor reia, în formă ușor modificată, articolul nostru – *Tadeusz Kantor. Teatrul memoriei*, din „Teatrul azi”, nr. 7-8-9, 1999, pp. 25-34.

³ Apud Teresa Krzemien, *L'objet deviant acteur, entretien avec Tadeusz Kantor*, în „Le Théâtre en Pologne”, Varsovie, n° 4-5, 1975, p. 35.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁸ Tadeusz Kantor, *Manifeste 1970*, în *Le théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, nouvelle édition revue et mise à jour, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1977, p. 191.

⁹ Cf. Teresa Krzemien, *L'objet deviant acteur*, p. 37.

¹⁰ Apud August Grodzicki, *Les metteurs en scène du théâtre polonais*, p. 123.

¹¹ Într-un articol semnat de Brian D. Barron, *Festival Times*, din 1976, Kantor era văzut „întrunind calitățile unui maestru coleric și a unui atent antreprenor de pompe funebre.” V. în „Le théâtre en Pologne”, n° 3, 1977, p. 25.

¹² Cf. Valentin Protopopescu, *Pentru un teatru al realității depline. Interviu despre Tadeusz Kantor cu Krzysztof Plesniarowicz*, în „Apostrof”, 1997, nr. 7-8, pp. 28-29.

¹³ Bogdan Gieraczynski, *L'art de Kantor dans le coin lamentable où nous cachons secrets. Entretien avec Tadeusz Kantor*, par..., în: „Le théâtre en Pologne”, n° 1, 1981, p. 11.

¹⁴ Idem, *Cartea mea de rugăciune laică*, în *Le théâtre de la mort*, p. 243.

¹⁵ Idem, *Wielopole, Wielopole*, în *Le théâtre de la mort*, p. 262.

¹⁶ Pentru o introducere în teatrul lui Kantor, v. și: Tadeusz Kantor, *Leçon de Milan*, traduction de Marie-Thérèse Vidorzewuska, Paris, Éditions Actes Sud, 1990; idem, *Ô, douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Paris, Éditions Actes Sud, 1991. Deasemenea, v.: Guy Scarpetta, *Kantor au présent. Une longue conversation*, Paris, Éditions Actes Sud, 2000; Jan Klossowicz, *Le théâtre d'émotion de Tadeusz Kantor*, în „La Théâtre en Pologne”, nr. 3, 1981, pp. 3-4; Juliusz Kydrynski, „*Wielopole, Wielopole*” de Tadeusz Kantor. *Création mondial à Florence*, în „La Théâtre en Pologne”, nr. 1, 1981, pp. 3-6; Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paris, Éditions Actes Sud, 1997, pp. 250-

255, 630; Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. 1: A-K, Paris, Éditions Bordas, 1995, p. 500; Jean-Pierre Léonardini, Marie Collin, Joséphine Markovits, *Tadeusz Kantor. La mort objet trouvé*, în *Festival d'Automne à Paris. 1972-1982*, Paris, Éditions Temps Actuels, 1983, pp. 115-121; Jan Klossowicz, *Le théâtre de la vie arrêtée. Le „Cricot-2” en ses nouvelles demeures à Cracovie et à Florence*, în „La Théâtre en Pologne”, nr. 6, 1980, pp. 3-4; August Grodzicki, *Tadeusz Kantor et son „Cricot-2”*, în „La Théâtre en Pologne”, nr. 8, 1977, pp. 3-4; Krzysztof Miklaszewski, „Une classe” de Tadeusz Kantor ou le nouveau traité des mannequins au théâtre „Cricot-2” de Cracovie, în „La Théâtre en Pologne”, nr. 4-5, 1976. V. și Anca Arghir, *Tadeusz Kantor în atelier și pe scenă. Spectacol în serviciul imaginii*, în „Secolul XX”, nr. 5-6, 1975, pp. 134-137; Geta Brătescu, *Un exercițiu plastic în spațiul teatral. Tadeusz Kantor*, în „Secolul XX”, nr. 1, 1976, pp. 119-120; Geo Șerban, *Brelan de ași*, în „Secolul XX”, nr. 5-6, 1975, pp. 108-124.

¹⁷ Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, p. 41.

¹⁸ Apud Michel Paty, *Le vide matériel, ou la matière crée l'espace*, în: Edgar Gunzig, Simon Diner, *Le vide. Univers du tout et du rien*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1997/1-2, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 31. Newton atribuie spațiul unei determinări metafizice. Spațiul vid e un spațiu absolut, o realitate în sine (identică în sine, imobilă, imperceptibilă simțurilor, independentă de corpuri). Sugerând *sensorium*-ul lui Dumnezeu, prin spațiul vid, universul material e perceput nemijlocit.

¹⁹ Tadeusz Kantor, *La classe morte*, în *Le théâtre de la mort*, p. 232. La Descartes, spațiul vid se relativizează. În plus, aparținând eului gânditor, dobândește o dimensiune metafizică și subiectivă; așadar, la autorul *Meditațiilor metafizice*, conceperea spațiului ca atare e rezultatul unui act elaborat de gândirea subiectului.

²⁰ V. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefată de George Banu, București, Editura Unitext, 1997: „Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul

teatral să înceapă." (p. 17). Idem, *Le diable c'est l'ennui*: „Aș adăuga astăzi că e necesar un al treilea element”; „o persoană care privește și care poate fi singură în timp ce o altă o urmărește și mai e o a treia persoană pentru a intra în contact” – publicul (p. 25).

²¹ Eugène De Kayser, *Eloge: Paul Delvaux*, în „Bulletin de la Classe des Beaux-Arts”, n° 7-12, 2002, p. 342.

²² Eugène De Kayser, *Eloge*, p. 343.

²³ Virginie Devillers, *Paul Delvaux. Le théâtre des figures*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1992/1-2, p. 11.

²⁴ André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, suivi de *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, pp. 45-46. Să nu uităm că termenul de *suprarealism* a fost introdus de Guillaume Apollinaire, pentru a-și defini propria creație, drama *Les mamelles de Tirésias*.

²⁵ *Apud* Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Suprarealismul*, Köln, Tachen GmbH, 2007, p. 46.

²⁶ Renilde Hammacher, *Interview de Paul Delvaux*, „Casino de Knocke”, 2 juin-2 septembre 1973, p. 21.

²⁷ Ingmar Bergman, *Lanterna magică*, în românește de: Dan Shafran, Elena Florea, Carmen Banciu, București, Editura Meridiane, 1994, p. 5.

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ *Ibidem*, p. 30.

³⁰ *Ibidem*, p. 42. Ajungând să sufere periodic de tulburări de personalitate, Bergman a trăit cu un grad diminuat al acceptării de sine și a celorlalți, acuzându-se că, din dorința de a-și șlefui creațiile până la perfecțiune, a risipit fiorul vieții. Adeseori, acestea îl făceau incapabil să-și exprime sentimentele sau, mai mult, să reacționeze violent, fiind „mereu chinuit de dorință, teamă, angoasă și conștiință încărcată”. – *Ibidem*, pp. 73, 164.

³¹ Émile Littré, *Pathologie verbale ou Lésions de certains mots*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1986, pp. 72-73.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ *Ibidem*, p. 40.

³⁴ *Ibidem*, p. 41.

³⁵ *Ibidem*, p. 85.

5. DESPRE INTERPRETARE

5.1. Poetica teatrului

În grecește, *poiema* semnifică, înainte de orice, creație. Astfel, cei dintâi poeți ai Greciei au fost poeți-actori, preocupați de punerea în scenă a unor cuvinte care-i defineau. În acest chip, ei erau considerați *protagoniști*, în cel mai bun sens al cuvântului, dedicați unei lupte *agonice*, lipsite de compromisuri, într-un univers dominat de zei.

Din perspectiva esteticii, putem spune că poeticile teatrale dezbat creația dramaturgică și producția scenică în relația ei cu creatorul și cu mediul în care au apărut sau în care se manifestă, pe scurt, în devenirea lor ontologică. Altfel spus, utilitatea analizei poetice nu constă doar în descrierea și definirea produsului dramaturgic sau scenic, ci și în înțelegerea teatrului în *relație* cu lumea, cu diferitele forme de manifestare ale umanului. Din această perspectivă, chestiunile legate de nașterea regiei sunt esențiale. Dubla ipostază a teatrului, de cuvânt și mișcare scenică, deschide perspectiva a ceea ce Mikel Dufrenne a numit *apriorismul* poeticii. Termenul, distinct de cel utilizat

de Kant¹, pune în relație natura subiectivă și cea obiectivă, fără a ajunge la identificarea celor două:

„*A priori*-ul este în același timp ceea ce subiectul cunoaște înaintea oricărei experiențe și ceea ce experiența arată în calitate de constituent al obiectului. În același timp putere în subiect și structură în obiect, el este un fel de trăsătură de unire între subiect și obiect. Acest dublu aspect subiectiv și obiectiv, sau transcendental și ontic, al *a priori*-ului respectă dualitatea spiritului și a lumii.”².

În spectacolul teatral, *apriori*-ul este generat de intuiția spectatorului (detașată de orice experiență), la care se alătură subiectivitatea cu care privirea învăluie obiectul scenic, „cea dintâi virtute a spectatorului [fiind] aceea de a aboli orice mobil și orice consecință: important nu este ceea ce crede el, ci ceea ce vede”³. În teatru *a priori*-ul este, pentru a utiliza din nou conceptul lui Dufrenne, inteligibilitatea a ceea ce ni se arată, a ceea ce trăim în mod nemijlocit, imediat, menținând vie funcția de bază a teatrului: relația între indivizi și spațiul teatral (scenic și dramaturgic).

Cu această încărcătură ontologică, poeticul va reflecta esența teatrului, și-i va îngădui să gliseze cu ușurință între un orizont al transcendentei și unul propriu naturii sensibile, între spirit și materie, obligându-l, în acest fel, pe creator la o bună măsură, la potolirea exceselor, la discreție. Iar întrebările legate de atracția provocată de ocazia unor incursiuni raționale și/sau afective prin intermediul teatrului este dată de specificul acestei

arte de a ne atrage spre un soi de cunoaștere specială, cu totul aparte, însă o cunoaștere care, ca și în cazul celorlalte arte, nu poate fi niciodată totală⁴. Astfel, cei implicați, creatorii scenici (actori, regizori, recuziteri etc.) și spectatorii sunt într-o relație dialectică greu de definit, dificil de controlat, veșnic supusă unor repere sociale, psihologice, de gust estetic etc. ce pot răsturna orice previziune.

În orice analiză teatrală, vom remarca o prezență aproape constantă a celor trei termeni invocați, ceea ce întărește supoziția apartenenței spectatorului la actul artistic. Așadar, cel ce privește nu mai este un simplu spectator, ci un *spectator*, al cărui rol se prelungește dincolo de întinericul proteguitor al săli, spre scenă, spre istoria înfățișată și de aici, printr-un feed-back potențator, spre destinele personajelor. Totuși, ceea ce privirea sa pretinde nu este pasiunea în stare născândă, ci proiecția acesteia, oglindirea ei. Rolul spectatorului este un rol al *prezenței*, al implicării imediate, el anunță poetica spectacolului printr-o inițială *poietică*, adică a traseului pe care creația îl face de la actor spre cel ce privește⁵, cu o neglijare conștientă a aspectelor legate de axiologia operei; în etapa poieticii teatrale, orice demers evaluativ este amânat. Însă poetica teatrului înseamnă mai mult decât știința literarității textului (conform definiției lui Jacobson), ea se constituie ca o știință a limbajului scenic, concentrând datele dramaturgiei (ale literarității piesei) și cele ale expresie scenice, verbale și non-verbale; în acest fel, este dictată specificitatea unui anumit tip de

expresie scenică, în contextul unei tipologii teatrale recunosciibile.

Poetica a fost inițiată ca domeniu distinct de analiză, prin lucrările lui Aristotel. Acesta căuta să vorbească „despre poezie [i.e. despre arta poetică – n.m.] în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăruia din ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte și ce fel de părți e alcătuită, așșderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare, – începând, cum e firesc, cu cele de început.”⁶. Textul păstrat ne vorbește doar despre o poetică a tragediei și epopeei, însă se știe că în partea a doua a *Poeticii*, pierdută, era deschisă discuția asupra comediei. Desigur, Aristotel nu privește creația doar dintr-o perspectivă analitică, ci și evaluativă, critică în bună măsură, fapt firesc dacă ținem seama de faptul că în epoca Greciei clasice ființa umană se remarcă prin intelect. Dacă astăzi putem admite cu ușurință anumite disparități între creație și rațiune, să observăm că arta greacă se exprima prin frumusețea formelor și puritatea ideilor, paradigma imediată fiind cea a *cosmosului*, purtătoare, fără rezerve, a criteriile de ordine și frumusețe.

În ceea ce privește *acțiunea*, aceasta are un rol hotărâtor în exercitarea virtuților tragediei; eroii tragediei sunt, pentru Aristotel, „personaje în *acțiune* [s.m.]”. Or aceasta nu presupune, defel, că plonjăm în plin real, ci doar că ne aflăm pe un tărâm al *posibilului*, înțeles la rândul lui prin conceptele de *verosimilitate* și *necesar*. Întrucât pentru Stagirit lucrurile sunt cele care conțin esențe, iar cuvintele

– sensuri, *Poetica* sa ne apare ca o încercare de deschidere a lumii imagine și de atașare a ei lumii posibilului. În acest fel, verosimilul, ca asemănare cu realitatea, face obiectul discursului retoric, atrăgând (persuadând) spectatorul spre perimetrul unor credințe comune. Totodată, prin verosimil, creația este obligată, conform teoriilor clasice, să respecte norma unei coerențe *intradiegetice*, adică să existe un acord între replicile personajului, locul pe care-l ocupă pe scenă (i.e. în lumea *diegetică*) și rolul care i-a fost acordat: astfel, un rege se va comporta și va vorbi ca un rege, un bufon va dobândi toate particularitățile bufonului (expresive, de postură) etc.

Privind întâmplările unei lumi imagine (mitologice), spectatorul este invitat să-și părăsească pentru o clipă exigențele, pentru a întâlni adevărul universal rostit nu prin „lucruri întâmplare cu adevărat, ci [prin] lucruri putând să se întâmple în marginea verosimilului și ale necesarului.”⁷ Teoria lui Aristotel prefigurează în bună măsură așa-numita *suspendare a neîncrederii* („suspension of disbelief”), teoretizată de Samuel Taylor Coleridge, fără a admite, totuși, reprezentări ale *iraționalului*: prin flexibilizarea verosimilului, spectatorul admite că ceea ce s-a întâmplat eroilor i se poate întâmpla și lui și oricărei alte ființe umane, cu alte cuvinte că întâmplarea reprezentată are valoare de acțiune umană (oricând) posibilă⁸. Altfel decât în morală, în artă (în reprezentația teatrală, prin excelență) primează acțiunea și nu subiectul, neîndoios, fără a implica aici resorturile vreunei ideologii mercantile⁹. Așadar, *mimesis*-ul aristotelian – cel care

pune în relație acțiunea și verosimilul – nu este devalorizat, ca la Platon¹⁰, ci înseamnă o reprezentare dinamică și creatoare a unor fapte posibile. Jean-Jacques Roubine se înșeală atunci când consideră că prin *Poetica* lui Aristotel se inaugurează (și) epoca devalorizării spectacolului¹¹. În fapt, fără a presupune o depreciere a realului, scriitorul antic atrage atenția asupra *spectaculosului* și nu a reprezentăției în sine:

„Cât privește elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic, și cel mai străin de natura poeziei. Doar puterea de înrâurire a tragediei nu atârână de reprezentare, nici de actori; și, iarăși, pentru pregătirea efectelor de scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decât al poetului.”¹².

În *Temps et récit*¹³, stabilind raporturile care există între timpul trăit și timpul narat (i.e. între realitate și narațiune), Paul Ricoeur adoptă și el o atitudine în parte aristotelică, afirmând că reprezentarea mimetică înseamnă o încărcare cu sens a unei povestiri și, prin aceasta, o punere a ei în formă. Mai apoi, la puțin timp, în *Du texte à l'action* (II, 1986) se va exprima explicit: „Este, în fond, ceea ce avea în vedere Aristotel în *Poetica*, atunci când lega funcția « mimetică » a poeziei – adică, în contextul tratatului său, a tragediei – de structura « mitică » a subiectului construit de poet. Este aici un mare paradox: tragedia nu « imită » acțiunea decât pentru că o recrează la nivelul unei ficțiuni bine alcătuite. [...]. Ea [adică poezia – n.m.] merge de-a dreptul la esența acțiunii, tocmai pentru că

leagă *mythos*-ul cu *mimesis*-ul, adică, folosind vocabularul nostru, ficțiunea cu redescrierea.”¹⁴. În fapt, emergența sensului, născută din *relația* timpului ficțiunii cu timpul real, trimite spre un triplu raport mimetic:

- *Mimesis I*, aflat la „izvoare” și pornind de la experiența practică (*trăită*) a autorului, descrie „geneza” textului, indicând un timp și un spațiu ale începutului și o structură existențială premergătoare limbajului.

- *Mimesis II* deschide granițele compoziției textului și ale intrigii elaborate de autor, mediind între *mimesis I* și *mimesis III*. Ricoeur indică existența a două dimensiuni, una *episodică*, liniară, în care episoadele se succedă una după alta, conform unei temporalități comune insului cotidian și, alta *configurantă*: „dispunerea configurantă – afirmă autorul – transformă succesiunea evenimentelor într-o totalitate semnificantă, care este cel de a asambla evenimentele și faptele pe care istoria le urmează. Mulțumită acestui act reflexiv, istoria poate fi tradusă ca o « contemplație ».”¹⁵. Prin *mimesis II*, ne întoarcem la temporalitatea ficțiunii, o temporalitate pe care o putem, în mod simbolic, controla.

- *Mimesis III* reprezintă procesul de reconfigurare a operei în urma receptării. Prin *mimesis III*, este vizată temporalitatea lecturii: „Urmăm, deci, destinul unui timp prefigurat de un timp refigurat prin medierea unui timp configurat.”¹⁶. Importanța acestui *mimesis III* constă în implicarea corporalității, a corpului receptorului, afectat de o durată care deschide perspective noi

asupra lumii, într-o consonanță afectivă și cognitivă. Spectatorul de teatru se transformă el însuși într-un *performer*, atent nu doar la dialogul dramatic sau la *didascaliile* convertite în gest scenic, ci și la re poziționări în planuri și contexte semantice distincte. Dacă reținem ambivalența piesei de teatru (obiect de lectură și suport al reprezentației), putem spune că textul dramaturgic redă o acțiune potențială, în fața căreia se ivește atât lectorul, în clipele de deschidere și populare a unei scene interioare, cât și creatorii scenici, în procesul de pregătire a spectacolului: iată, între *mimesis* II și *mimesis* III, se stabilesc legături abia sesizabile. În fapt, la Ricoeur ca și la Gadamer, este conturat un *mimesis* productiv:

„Mimesis-ul își trage claritatea din atributul său de mediator, care este de a conduce din amonte de text spre aval de text, grație capacității sale de refigurare.”¹⁷.

Cu timpul, poetica a fost, așa cum arată Ducrot și Schaeffer, dominată de știința retoricii, fiind preocupată mai ales de efectul pe care textul rostit poate să-l provoace auditoriului¹⁸. Aristotel însuși a recurs la o separare a retoricii de așa-numită *evocare* prin *mimesis* a unor întâmplări *închipuite* (adică imparate). Când poetica teatrală supune atenției problemele legate de versificație sau de procedeele stilistice la care autorul a recurs, ea este cuprinsă într-o poetică literară și se desparte de aceasta când adoptă analiza spectacolului de teatru, apelând la termeni și concepte proprii esteticii, teatrologiei și, în special, spectacologiei. Fiind o

așezare în norma unui curent sau a unei epoci, poetica teatrului dezvăluie criteriile pe baza cărora o piesă (dar și un spectacol) adoptă principiile acelui curent. De exemplu, Jean de la Taille, prin *Arta tragediei*, își exprimă adeziunea la curentul umanist¹⁹. La fel, prin *Prefața la Cromwell*, Victor Hugo trasează liniile directoare ale teatrului clasic, adică definește o poetică a clasicismului. Tot așa, începând cu secolul XX, prin Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Piscator, Grotowski, Brook ș.a.m.d. sunt declarate limitele evoluției unuia sau altuia dintre curențele regiei moderne și contemporane.

Dar nu trebuie să se înțeleagă că, prin poetica teatrului, este îngustat excesiv traseul creațiilor (dramaturgice sau scenice), ba chiar dimpotrivă, unitatea curentului este condiționată de diversitatea mijloacelor de exprimare. Cu aceasta, ne apropiem mai mult de interpretarea pe care Școala formalistă rusă (V.I. Propp, R. Jakobson²⁰, M. Bahtin etc.) o dă poeziei, ca știință interesată de *discursul* unei creații (literare, la aceștia) față de o alta (non-literare). La noi, poetica întrezărește specificitatea creației scenice teatrale în opoziție cu alte creații scenice, baletul opera etc. Dificultatea unei discriminări pertinente stă tocmai în caracterul sincretic al reprezentației teatrale, în împrumuturile frecvente din artele cu care se învecinează. Pe scurt, putem spune că poetica teatrului (a spectacolului de teatru) izolează căile de analiză a creației scenice, formulând elementele de unicitate ale unei opere în perimetrul unei structuri teatrale tipologice.

Dilemele, mutațiile și interpretările teoretice cu privire la teatru pornesc de la dubla ipostază în care teatrul se află, de *scriitură* și *reprezentare* (sau produs scenic oferit spectatorului). Dealtfel, majoritatea teoriilor cu privire la arta teatrului sunt elaborate fie din perspectiva literaturii, fie din cea a reprezentăției; uneori, însă, privesc teatrul în eterogenitatea sa, eludând, cu sau fără bună știință, orice sistematizare sau inserare a unei linii de demarcație. Majoritatea tratatelor, atât cele din antichitate, cât și cele din secolele XVI-XIX, au fost numite *poetici* și fie au fost destinate practicienilor scenei, fie au făcut parte dintr-un corpus de texte sporit, în care referirile la teatru aveau un loc și o pondere anume. Desigur, de cele mai multe ori, interesul a fost centrat asupra unor norme dramaturgice și asupra unui dialog care să satisfacă gustul epocii, în timp ce scenei îi erau rezervate principiile retoricii (de exemplu rostirea adecvată a versului alexandrin) sau indicațiile tehnice, eliptice de cele mai multe ori, necesare strict punerii în valoare a piesei, ca în *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, lucrare scrisă de Nicola Sabbatini (1574-1654) după tratatele lui Vitruviu și publicat la Ravenne, în 1638 :

„Când se va porni la schițarea colorării unei scene, va trebui mai întâi să se cadă de acord asupra rânduiri luminilor și umbrelor, după care se va stabili locul de unde să se facă luminarea. [...] dacă se va trimite lumina din una din laturile scenei, fie din dreapta, fie din stânga, casele, perspectiva mediană, solul – tot decorul, să zicem – va apărea la lumină mult mai bine decât în

oricare din cele două cazuri precedente, și capabil să producă spectatorilor o plăcere totală, pentru că el va prezenta lumini și umbre atât de exact repartizate încât aspectul său va fi mult mai plăcut.”²¹.

Un caz aparte între teoriile secolului al XVII-lea, dominate de impulsul acreditării conceptelor clasicismului antic și, mai ales, al *Poeticii* lui Aristotel, îl reprezintă cazul lui Pierre Corneille, arta sa poetică *aplicată*, impuritatea genului dramatic, libertatea pe care autorul francez și-a asumat-o cu sau fără bună știință. Încercările sale de a adopta regula celor trei unități s-au dovedit a fi un efort uriaș pentru un autor ce privea cu admirație spre creațiile baroce ale Spaniei și ale unui Lope de Vega care-și făcuse un titlu de glorie din abandonarea restricțiilor recomandate de clasicii antici. Întrădevăr, în *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), Corneille se raportează prudent față de regula celor trei unități, ca în cazul celei de-a treia, unitatea de acțiune: „[...] această explicație a unității de acțiune nu vrea să spună că tragedia nu trebuie să arate la teatru decât o singură acțiune. Aceea pe care poetul o alege pentru subiectul său trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit; și aceste trei părți nu numai că sunt tot atâtea acțiuni care conduc la cea principală, dar, pe lângă aceasta, fiecare dintre ele poate să conțină mai multe cu aceeași subordonare”.²². Comediile sale, observa Jean Rousset se concentrează pe veșnic atrăgătoarea relație dintre realitate și aparență, ca în *Iluzia comică*: „Structuri baroce, suflet baroc;

toate comediile lui Corneille se învârtesc în jurul unei teme centrale: nestatornicia, schimbarea. Suflute șovăitoare, spirite fluide, care oferă spectacolul unui du-te-vino nesfârșit; statornici sau nestatornici, toți se schimbă sau visează că se schimbă sau se prefac că se schimbă”.²³

Din dorința de a reda pe scenă „numai lucruri verosimile”²⁴, flexibilizarea regulilor antichității de către autorul lui *Peribañez* va fi preluată și de Corneille. Intuitiv prin excelență, acesta din urmă va scrie un teatru inegal, desigur cu un vârf de valoare odată cu *Cidul*. Adus în prim planul preocupărilor teatrale sau expulzat printre demodați, teatrul lui Corneille nu a intrat nicicând într-un con de umbră de unde să nu-i mai poată fi întrezărită șansa actualizării. Jean Starobinski, în *L'Oeil vivant*, vorbește de o permanentă atracție provocată de piesele lui Corneille prin excitarea stărilor sufletești și grație unei priviri mereu surprinsă de apariția personajelor²⁵, în timp ce o perspectivă a palierului volitiv este sugerat de Georges Poulet în *Études sur le temps humain*, 1 (1972). Atunci când Umberto Eco vorbește despre *opera deschisă*, el aduce în discuție și „forma deschisă” barocă și chiar dacă autorul țintește creația plastică, explicația o putem prelua și pentru reprezentarea teatrală, chiar pentru comediile lui Corneille, unde imaginile sunt în plină mișcare, inovative, *deschise* imaginației: „Aici este negat tocmai caracterul definit, static și lipsit de echivoc al forme clasice renascentiste a spațiului dezvoltat în jurul unui ax central, delimitat de linii simetrice și unghiuri închise, tinzând către centru, încât să sugereze, mai curând,

o idee de veșnicie « esențială » decât de mișcare. În schimb, forma barocă este dinamică, tinde spre o indeterminare a efectului (în jocul său de plinuri și goluri, de lumină și întuneric, prin curbele, liniile frânte și unghiurile cu înclinările cele mai felurite) și sugerează o dilatare progresivă a spațiului”.²⁶

1880 reprezintă un an important în istoria teatrului. Apariția în Franța a Teatrului Liber al lui Antoine și revendicarea virtuților de creator de către conducătorul de joc vor arunca în aer tradiția, schimbând decisiv rolul mizanscenei. Până la Antoine, spectacolele de teatru erau *organizate* în jurul unor monștri sacri, capabili a atrage publicul și a asigura vânzările de casă. Astfel, trupele de teatru se aflau la dispoziția actorului-vedetă (ba chiar erau numite *a mattatore*), cum a fost cea a actriței franceze Sarah Bernhardt, favorizând teatrul ca artă a *dicțiunii*. Tot astfel, în Anglia, deținătorul rolului principal cumula și rolul de conducător al trupei (*actor-manager*). Aruncând o privire în urmă, să remarcăm faptul că atribuțiile regizorului se regăsesc printre cele ale decoratorului din Evul Mediu. Mai apoi, în 1630, la Hôtel de Bourgogne, vedem că, alături de constructorul scenei, autorii pieselor și actorii colaborau în egală măsură la realizarea unui spectacol.

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, reacțiile împotriva jocului romantic au fost puternice; în fapt, ele au fost generate și susținute de curentul realist și naturalist, inițiat în Franța de Zola și de așa-numiții *veristi* în Italia. Tot așa, în Rusia, prin Gogol, se va manifesta dorința relizării unor spectacole care să beneficieze de o coerență

de ansamblu, prin care să fie generat un cod cultural lizibil de către spectator. Prin aceasta, s-a născut ideea autonomizării spectacolului de teatru, în raport cu textul literar, și invocarea unor elemente de specificitate a reprezentației, în prim planul căreia apare regizorul²⁷.

Datorită nemulțumirii față de simpla simulare (dar nu înșelătorie) a unei realități reale sau imaginate, se ajunge de la textul piesei, la textul spectacolului și la adoptarea unui proces de creație în care nu sunt neglijate elementele de decor, lumină și sunet și, mai cu seamă, în care actorul își îndepărtează pedestalul de pe care și-a sedus spectatorii secolele la rând. Toate acestea vor ridica un nou semn de întrebare, împărțind lumea teatrului în două: pe de o parte, îi întâlnim pe cei care susțin că teatrul și reprezentația scenică trebuie să urmeze pe cât posibil modul de organizare al vieții reale (cotidiene), pe de alta, pe cei care văd în scenă locul favorit al intersectării unor forme abstracte, prin care mizanscena ar fi capabilă să discute liberă, fără teama unor derapaje, despre lumea în care trăim. Ca urmare, devine oportună reluarea discuției în jurul *deschiderii* operei teatrale, operându-se reordonări ale relațiilor interne și ale mecanismelor percepției fenomenului scenic. Dealtfel, așa cum sugera Dewey în teoria sa semiotică, *percepția* nu presupune doar implicarea stimulilor obiectului reprezentat, ci și procese cognitive elaborate. Disputa în jurul deschiderii expresiei scenice va fi resimțită în accentele teatralității, forma rămânând vehicul al mesajului și subiect al auto-analizei.

Umberto Eco insistă asupra ideii de proiect, de modalitate prin care se împlinește efortul creației. Poetica, inclusiv poetica teatrală, fără a adopta judecăți valorice, vizează *proiectul operei*, fie că analiza este oprită la „repertoriul” teoretic al creatorului, fie că se desprinde din opera scenică direcțiile estetice preconizate, fără a deveni o „categorie critică”, ci un „model ipotetic”²⁸. Eco se referă la model „numai în măsura în care poate fi mântuit”²⁹. Modelul privește îndeaproape *forma*, elementele comune de structură, în opere distincte ca intenție critică, ideologică etc. Autorul se sprijină și pe mărturia lui Roland Barthes din revista *Tel Quel*, unde se discută despre creația lui Brecht: teatrul acestuia „este un teatru al conștiinței, nu al acțiunii, al problemei, nu al răspunsului; ca orice limbaj literar, el servește, pentru a formula, nu pentru a face; toate piesele lui Brecht se termină implicit printr-un « căutați soluția » adresat spectatorilor, în numele acelei descifrări la care trebuie să-l ducă materialitatea spectacolului... Aici, rolul sistemului nu este de a transmite un mesaj pozitiv (nu este un teatru de semnificații), ci de a demonstra că lumea este un obiect care trebuie descifrat (este un teatru de semnificații).”³⁰. Această trimitere la reprezentarea teatrală ca operă *semnificantă* – ca urmare *deschisă* – poate fi operată, aproape fără restricții, la toate creațiile în care teatralitatea precumpănește. Doar că, spune Eco, la Brecht, demonstrația este făcută cu mijloacele unei ideologii concrete, motiv pentru care „deschiderea devine instrument de pedagogie revoluționară”³¹.

Teatrul se definește ca expresie a unei structuri și nu a unei forme, în măsura în care se apleacă asupra multitudinii de relații ivite în interiorul expresiei. Pe scurt, *deschiderea* privește, mai degrabă, structura decât forma creației. Însă, atenție, modelul la care structura trimite nu este cel obiectiv al operei, ci cel al relațiilor precipitate în urma percepției. În această imposibilitate a interpretului de a îngheța structura în imaginea formei, Eco se detașează de structuralism și de reprezentantul ei, Claude Lévi-Strauss. Și în teatru, structura este vizitată ca „metaforă epistemologică”, întrucât – fiind relație – este recuperată din procesul producerii evenimentului scenic (al mizanscenei) sau al interpretării (cea care incumbă spectatorului). În ciuda faptului că dramaturgul concepe o piesă „închisă” (deziderat aproape împlinit în teatrul clasic, unde avem o limitare a interpretării și o transformare a spectatorului într-un receptor pasiv, cu o percepție univoc determinată), interpretarea regroupează elementele de structură în funcție de personalitatea, convingerile, cultura, dispoziția proprie, sugerând o multitudine de semnificații, cu alte cuvinte, operează *deschiderea*, fără a afecta structura operei în datele sale majore. Iar *deschiderea* teatrului teatral – la Appia, Craig, Meyerhold – este evidentă. În timpul *vizionării*, spectatorul „rescrie” textul și „repune” în scenă produsul dramaturgic. Teatrul este arta care face lucruri cu vorbe, după formula lui John L. Austin.

Re-inventarea creației nu oferă o libertate discreționară, ci un ansamblu de reguli capabil a se modela în funcție de relațiile interne ale creației,

obligând spectatorul la distanțare și la atitudine critică: „drama brechtiană, deși apelează la răspunsul liber al spectatorului, este construită totuși [...] în așa fel încât stimulează un răspuns orientat, presupunând [...] o logică de tip dialectic marxist ca fundament al răspunsurilor posibile.”³².

Apariția regizorului a modificat radical discursul teoretic cu privire la arta teatrului, până la a ajunge, ca în cazul lui Brecht, la inițiativa elaborării unor texte din care nu lipsesc excursul exegetic, reflexiile aforistice, analiza critică etc. Jean-Jacques Roubine desprinde două mari categorii de teorii: 1. *explicite*, cu pretenție totalizantă: „Ele anunță o teorie care trebuie să aibă valoare pentru o întreagă epocă sau clasă socială (de exemplu, genul numit *serios* al burgheziei mijlocului de secol al XVIII-lea, sau drama romantică a generației « amatorilor de artă » ai Resurecției) sau chiar pentru eternitate (aristotelismul preluat de către « doctii » secolului al XVII-lea)”³³; 2. teoriile *implicite* sunt condensate în miezul unui text dramatic, ca în cazul indicațiilor sugerate de teatrul lui Marivaux.

5.2. Teatru și interpretare

Interpretarea (sau hermeneutica, pentru a fi mai riguroși), ca activitate autonomă a dobândit importanță la începutul secolului al XIX-lea, prin centrarea preocupărilor pe problemele semnificației textuale, pe interesul empatic pentru Celălalt (cu precădere pentru gândurile, intențiile și cultura autorului), așa cum, de exemplu, vedem în lucrările de hermeneutică romantică ale lui Schleiermacher,

consacrate textelor biblice. Interpretarea este consemnată, însă, în variate forme, încă din perioada scrierilor neoplatoniciene, aplecate asupra miturilor homerice, legând elementele de tradiție culturală de un context mult mai larg. În acest mod, se produce o distanțare între rostirea propriu-zisă a textului și ceea ce rostește exegeza. Desigur, *ab initio*, proiectul este cel de limitare (sau chiar suspendare) a distanței dintre cele două rostiri.

Conform curentului american *New Critics* și celebrei „close reading”, generate de britanicul A. Richards, în centrul atenției se găsește opera literară – transformată în obiect estetic – căreia interpretul este chemat a-i determina „unitatea organică”, resortul generator de *sens*. În acest joc al *contextualizării*, intenția pre-textuală a autorului va afecta negativ șansele precipitării unui sens acurat al textului. E adevărat, autorul își propune să formuleze, prin opera pe care o construiește, acel ceva care este vehiculul unui semnificat, dar, la rândul său, textul se dezice în parte de creatorul său, propunând lectorului să își implice propria *intenționalitate*, spunând ceva mai mult: „adevărul textului – afirmă Mauricio Beuchot Puente – se înțelege prin semnificația sau adevărul autorului și semnificația sau adevărul lectorului și trăiește tensiunea dintre ele, dialectica lor.”³⁴. Tot așa, putem considera că textul dramatic este încărcat cu o *intenționalitate pre-scenică*, mai mult sau mai puțin apropiată semnificației pe care o va proba acel „icon scenic” care este chiar reprezentarea teatrală. Astfel, interpretarea nu va mai fi o simplă manieră de joc a unei piese de către un actor, ci un

mijloc de sondare a interstițiilor textului dramatic și a ficțiunii, o deschidere a limitelor și un parcurs spre sensul profund al întâmplării dramatizate³⁵.

Polisemia spre care ne îndreaptă reprezentarea și imaginarul propriu ne pot ajuta în filtrarea înțelesurilor spre care tindem, dar ne poate și abandona unei ambiguități sau chiar unor erori de interpretare. Este important să o spunem din capul locului, interpretarea actului teatral poate fi împlinită (sau acceptată) numai în măsura în care între secvențele reprezentăției există o confirmare reciprocă sau, cu alte cuvinte, dacă se manifestă o coerență suficientă, care să ghideze parcursul spectatorului. John Sallis consideră că *intenționalitatea* subordonează imaginația în doi timpi: 1. „constituirea imaginației ca un model al experienței intenționale”³⁶, actul imaginației și obiectul imaginat orientându-se spre poziții distincte, cel dintâi operând în absența celui din urmă; 2. imaginația e subsumată percepției (modul original al intenționalității). Se poate vedea cu ușurință, în teatru, curios, obiectul e, în același timp, real și imaginar: *real*, pentru că e perceput direct de spectatori; *imaginar*, întrucât este produsul unui efort care – cum sugerează Husserl, în *Cercetări logice* – disociază percepția de conștiința imaginilor, făcând trecerea spre o exprimare admisă în conținut, dar care reclamă de-săvârșirea (i.e. dobândirea de sens) în formă.

În *Despre sens* (1970), A.J. Greimas numea *izotopia* „un ansamblu redundant de categorii semantice care face posibilă lectura uniformă a povestirii”³⁷. Având o aceeași utilizare și în textul

rostit, izotopia ne va ajuta în demersul de identificare și selectare a ceea ce întreg discursul scenic transmite. Or derapajul apare atunci când, înainte de obținerea unei coerențe interpretative, în timpul rostirii scenice se interpune un cod vizual care nu doar se abate de la principiul tautologiei semantice (necesitatea ca actorul să susțină prin gest, mimică etc. ceea ce rostește), dar îi chiar infirmă sensul literal. Cel mai adesea, aceasta va da naștere unui comic de situație, datorită contrastului puternic, evident, nefiresc, generat de două serii semantice disticte și antitetice (cf. Bergson), oferind imaginea unei lumi cu susul în jos. Sau, mai bine, a unei lumi carnavalizate.

În teatru, pare a fi cel mai ușor demonstrată arbitraritatea semnificantului, imposibilitatea negocierii jaloanelor convenționale pentru un număr oarecare de semnificanți ai reprezentației. Astfel, punerea în scenă va face (i.e. va pune în practică) diferența între semnificație și sens, cum încearcă Hirsch să susțină, în spectacolul de teatru între textul în sine și textul în relație cu imaginea reprezentată³⁸. Prin aceasta, teatrul tinde să câștige nu atât argumentații logice, cât mai ales substanțialitate. Lumea se constituie ca istorie, iar apoi ca reprezentare, iar teatrul ne apare ca ipostaziere a acestei istorii. Putem vedea, aceasta a fost deja clamată în textele lui Saussure, iar apoi a fost susținută de post-structuraliști, într-o paradoxală distanțare de semioticieni, între care va excela Jacques Derrida, atunci când va discuta despre precaritatea sensului scriiturii și despre existența unui „nisip mișcător” pe care se situează

epistemele textuale.

Analizând pașii pe care interpretarea teatrală îi poate face, putem reține stadiile majore ce urmează a fi parcurse, de la contextualizarea lumii rostite prin cuvânt și gest, la limitarea semantică a ceea ce drama conține (citarea referentului expresiei scenice, a timpului și spațiului realității la care face apel) și, de aici, la captarea interesului spectatorului în actul creației și al interpretării, prin coroborarea intențiilor dramaturgului și ale creatorilor scenici cu interesele și argumentele receptorului (momentul pragmatic al reprezentației scenice).

Fiind „arta și știința interpretării textelor” și intervenind „acolo unde nu există sens, adică unde există polisemie”³⁹, hermeneutica va opta, în opinia lui Mauricio Beuchot Puente, pentru trei căi: 1. *univocistă*, conform căreia există o singură interpretare și numai una, fiind create, astfel, premisele confirmării *identicalului*; 2. *echivocistă*, care afirmă existența unui număr nelimitat (practic infinit) de interpretări și pregătesc terenul *diferenței*; 3. *analogic*, care schițează un demers intermediar, de relativizare a *identicalului* și de îngustare a câmpului diversității, în fapt de normare și orientare de sens:

„[...] analogul este în parte identic și în parte divers; mai mult încă, în el predomină diversitatea, căci este *identicalul* cu ceva anume și diversul, pur și simplu. [...] Celor care exaltează diferența, analogia le oferă diversitatea predominantă [...]; celor care excedează identitatea, li se arată că există un ingredient de ipseitate, dar că nu se poate nega diferența.”⁴⁰.

Abia în urma acestui demers incomod, spectatorul poate „intra” în scenă, supunând analizei imaginea operei; în această clipă, imaginea teatrală ne pare un negativ pe care căutăm să-l deslușim cu o înzecită curiozitate. De acum, „punctul zero” al interpretării este mai presus de orice recunoaștere și explicare a modului în care se structurează creația prin imbricațiile subtile ale *exteriorității*, ale *istoriei* și ale *duratei*. Iar acest stadiu ne permite să întoarcem privirea și să evaluăm șansele insinuării operei în cotidian. În încercarea de a tipologiza metodele hermeneuticii, Emilio Betti descrie „interpretarea tranzitivă” – pe care o vedem utilă teatrului – ca fiind interpretarea ce-și stabilește ca scop reprezentarea comprehensibilă. Iar Peter Sellars, în *Perșii*, a dus la limită jocul temporalității actorilor. Să-l ascultăm:

„Am fost influențat de John Cage și de lucrurile aleatorii [...]. Nu este nimic independent în spectacolele mele. Adeseori utilizez cu actorii tehnici foarte diferite, ca în cazul spectacolului *Perșii*. Șase actori posedă tehnici absolut diferite, idei despre teatru cu totul diferite, moduri de a fi în spațiu foarte diferite, maniere vocale foarte diferite. Trebuie mereu căutată o apropiere între ei. Trebuie mereu căutată o corelare, în fiecare seară, între doi oameni foarte diferiți, între două sensibilități foarte contrastante. De exemplu, Ben și Jo trebuie să privească la maniera în care Miroto dansează, pentru a-și folosi vocile. Howie e surd cu adevărat. El nu poate să audă. Nu poate nici să înțeleagă. Și nici să vorbească nu poate. Așa încât, în fiecare seară, *timpul său e diferit de al*

nostru [s.m.]. Seară după seară, tempoul lui Howie este foarte lent sau foarte rapid, după propriul său orologiu interior. [...] Asta îi obligă pe ceilalți actori să facă reajustări continue.”⁴¹.

Pe de altă parte, din perspectiva semioticii, teatrul este, un exemplu explicit al semiozei: obiectul scenic (de exemplu, pescărușul-butaforie în piesa lui Cehov) poate fi interpretat de spectator ca fiind nu doar semnificatul unui semn (pescărușul-pasăre), ci și semnul unui semnificat diferit (Nina). Chestiunile de ordin temporal pot simplifica sau complica interpretarea, apropierea sau distanțarea de *durata* textului și, astfel, pot fi favorizate sau, dimpotrivă, eludate imperativele acțiunii dramatice. Prin *durata* textului, înțelegem acel interval de timp dominat de scrierea ca atare, cu alte cuvinte, toate acele *prezenturi* pe care le câștigă grație propriilor virtuți interne. Astfel, putem vorbi de o *prezență* semnificantă a textelor homerice, o *prezență* în continuă *mișcare*, ce se reconfigurează pe sine, o *prezență vie*⁴². Însă textele nu rămân simple ipostazieri ale unor evenimente coerente, ci reclamă prezența unor alte și alte texte, la care aderă și pe care se „grefează”, explorând înrudirile și diferențele, mai ales – ar afirma Derrida – diferențele:

„Această scriitură care nu trimite decât la ea însăși ne readuce, în același timp, în mod indefinit și sistematic, la o altă scriitură. [...] Este necesar ca, de fiecare dată, trimițând la un text, la un alt sistem determinat, fiecare organism să nu trimită decât la el însuși ca structură

determinantă: *în același timp deschisă și închisă.*"⁴³.

Proprie textului dramatic este prezentificarea alăturată refacerii *vitale* a acțiunii trecute, chiar dacă aceasta presupune doar mimarea trecutului. Teatrul poate vorbi cu adevărat despre trecut numai din prezent, de aceea reconstituirile ne înstrăinează de esența lucrurilor, ne mortifică, odată cu resuscitarea inutilă a unor forme dispărute. Argumentul suprem al teatrului, afirmă Hans Georg Gadamer, stă în „aceea de a fi prezență, exclusiv prezență”, adică dramă, acțiune, mișcare și nicidecum reprezentare a unei istorii, adică a unui trecut. Aici Gadamer întâlnește opinia lui Georg Lukács, pentru care teatrul istoric, ca reluare a unor fapte dispărute, nu este și nu are putința de a câștiga particularitățile dramei și ale dramaticului.

Să dăm un exemplu: în *Șase personaje în căutarea unui autor*, de Pirandello, în scena intrării Madamei Pace – „o matroană foarte grasă, cu o perucă pompoasă dintr-o lână de culoare morcovie și un trandafie roșu-aprins înfipt într-o parte, spaniolește”⁴⁴ – autorul introduce, cu o simplitate și argumentație unice ale construcției dramatice, neobișnuitul, frapantul, într-o lume a „realității care se naște, evocată, atrasă, determinată ca formă de o scenă anume.”⁴⁵. Spectatorul se lasă sedus de o întâmplare de care este deplin conștient că înseamnă cu totul altceva decât arată, că scena teatrului aruncă între el și adevărul ultim pe care-l năzuiește, un șir nesfârșit de cortine invizibile. De aici, confuzia, fragilizarea înțelesurilor și ambiguitatea

legată de ceea ce-i spune Madama Pace, la prima sa apariție, Fetei Vitrege:

„PRIMUL INTERPRET: Ce spune, ce spune?

PRIMA INTERPRETĂ: Nu-ntelegi o vorbă.

PRIMUL INTERPRET: Mai tare! Mai tare!

FATA VITREGĂ (*lăsând-o pe Madama Pace, al cărei zâmbet face toate paralele, și venind în mijlocul Actorilor*): Mai tare! Ei bravo! Sunt lucruri care nu se pot spune cu voce tare! Le-aș putea spune eu cu voce tare, ca să-l umilesc pe el (*arată către Tată*) pentru că asta este răzbunarea mea!”⁴⁶.

„Comunitatea orizontului de așteptare” – pentru a utiliza conceptul introdus de Gadamer – este risipită aici, personajele și, la rândul, spectatorii, înțelegând dificultatea de a reține o semnificație unică a datului dramatic. Madama Pace vorbește într-o limbă stâlcită, un amestec de italiană și spaniolă, ridicolă cu totul, însă clară în privința alocării datelor interpretării indefinite actului creator. Actul interpretării este preluat din mers din fața spectatorului, pentru a-i fi returnat cu o potențialitate înzecită. Între creație și interpretare, se produce un du-te-vino, benefic, în cele din urmă, exprimării a ceea ce redă ficțiunea: „Interpretarea nu pare să fie nicio tehnică și nicio vizare semnificantă, ci o adevărată determinare în ființa însăși”⁴⁷, adică recunoașterea unui sens al ființei, a autenticității ființei. Aparținând imanenței și atașându-se lumii fenomenale, ființa se construiește *prin sine* însăși. Astfel, a gândi și a interpreta sunt coexistente și aparțin ființei naturale a ființării.

Gadamer structurează un dublu *mimesis*. Cel dintâi pune în relația opera cu *realul*, fără a-l dedubla, ci doar indicându-l ca referent, ceea ce sugerează o autonomie a creației. În teatru, spectatorul nu este amăgit cu o lume diferită de cea în care trăiește, ci este făcut atent la o lume augmentată, transfigurată. (Ahile din creația lui Homer, spune Gadamer, înseamnă mai mult decât modelul său.) Arta teatrului – arta, în general – se referă la un real, cu misiunea de a-i demonstra o adâncime ontologică invizibilă în absența transfigurării. Cea de-a doua mediere (al doilea *mimesis*) explică relația dintre operă și execuție, aceasta din urmă conducându-ne delicat spre un nivel al semnificării superior celui propriu operei. Cezura pe care o bănuim între operă și real este, mai curând o referință energică. Opera nu-și este suficientă sieși, ea subzistă doar în mediere cu lumea. Atuul execuției (al reprezentării) stă în actualizarea sa și în valorizarea unui prezent continuu al creației, în numărul practic nelimitat de reprezentări, re-creații, interpretări. Gadamer strecoară execuția în chiar ființa operei, care, în acest fel, depășește subiectivitatea creatorului său: „există un interval de ființă de neabolit între ființarea care « este asemenea » și aceea căreia dorește să îi semene.”⁴⁸

Ceea ce spectacolul de teatru oferă publicului nu este, desigur, o legitimare a ceea ce gândise dramaturgul și, în bună măsură, nici ceea ce regizorul, scenograful, actorii și toți ceilalți participanți la actul creativ au gândit. Actul interpretativ ne semnalează elementele esențiale de

fizionomie a spectacolului, iar acestea nu constau în simpla reprezentare a ceva, ci în faptul că jocul actorilor, întreg ansamblul scenic și ceea ce semnifică îi conferă spectacolului existență. Actul interpretării, al *hermeneusis*-ului, este atras ca într-un câmp magnetic în albia acestei existențe precare, evitând cu orice chip să se instaleze în locul semnat. Iar exemplul deslușit al unei interpretări ce se cuibărește în sânul reprezentației este scena de *teatru în teatru* sau de *piesă încadrată* (pentru a câta oară acest topos își dezvăluie forța?!). Aici, spectacolul depune mărturie despre rostul pe care și-l asumă, deschizând spre public indiciile a ceea ce dorește să mărturisească și chiar, uneori, a ceea ce creatorul (dramaturgul, regizorul, actorul) vrea să afirme. În aceasta stă fascinația pe care o iscă ambiguitatea spectacolului.

Așadar, teatrul nu subscrie la o simplă actualizare a unui text de altă dată, ci la însăși acțiunea dintâi, ascunsă în miezul cuvintelor, ceea ce întărește presupuziția lui Paul Ricoeur, conform căreia ființa se definește în (și prin) actul înțelegerii (i.e. al interpretării). Din această perspectivă, interpretarea actului scenic înseamnă definirea (înțelegerea!) celui ce înțelege reprezentația (a spectatorului) și care există pentru a înțelege reprezentația. Iar demersul acestuia, constituit în aria subiectivității, nu poate fi decât unul pur ontologic, evitând metoda și discursul epistemologic. Relația dintre spectator și acțiunea dramatică nu este de distanțare, ci de implicare activă, ceea ce stimulează interogații asupra ființei care încearcă, prin medierea scenei, să-și descrie propria ființare.

Interpretarea, întărește Jean Starobinski, este act de cunoaștere.

În schimb, prin hermeneutica lui Gadamer, interpretarea ia o turnură diferită, radicalizându-se. Ea nu mai țintește produsul finit, opera în forma sa ultimă, ci procesul creației, așa cum creația, la rândul ei, va câștiga teren în chiar actul interpretării. Și, întrucât interpretarea „nu precizează o țintă anumită, ci doar arată într-o direcție, adică înspre ceva deschis”, ea va însemna „comprehensiune și explicitare.”⁴⁹. Or, dacă elementul de legătură între creația poetică și interpretare este limba⁵⁰, pasajul între reprezentarea scenică și interpretare, dificil de identificat, resimte nevoia unui surplus de înțelegere: spectatorul nu beneficiază de resursele de expresie ale jocului scenic, astfel încât interpretarea se va afla, mai întotdeauna, cu un pas în urma actului creator.

Așadar, fiind definită ca „deschidere”, interpretarea indică un semn și un sens al semnului spre care arată. Iar dacă în teatru – cum a demonstrat Tadeusz Kowzan⁵¹ – totul este semn, atunci interpretarea semnului nu poate fi vitregită de o înțelegere a ființării (Gadamer). Ținând seama de faptul că precaritatea sensului dă dreptul la un plus de interpretare și că arta teatrului este arta unei maxime ambiguități, interpretarea „produsului” teatral se va materializa pe multiple planuri⁵². Dar care este sensul prinderii într-o altă formă a substanței textului dramatic? De ce se impun viziunile regizorale? Formele scenice sunt într-o permanentă câștigare de noi orizonturi, pentru a cruța nucleul dur al textului dramatic și pentru a

evita implozia semantică a creației prin repetiție. Este ceea ce prea bine au înțeles-o, lipsiți de partinitate, formalistii de genul lui Șklovski:

„Am avut o teorie a mea, fereastra mea spre lume, cum a spus Baudouin de Courtenay. Socoteam că arta nu este o modalitate de gândire, ci o modalitate de a reface felul cum simți lumea, că forma artei se schimbă pentru a menține această simțire. M-am ocupat de filosofia schimbării... Destinul operelor aparținând vechilor artiști ai cuvântului este același cu destinul cuvântului însuși; ele luminează calea de la poezie la proză, se acoperă cu armura de sticlă a obișnuitului.”⁵³.

Pe direcția asumării timpului literar al reprezentației (și mai puțin pe a celui al ficțiunii) își va îndrepta preocupările Meyerhold, la începutul secolului XX. Putem spune, împrumutând definițiile lui Roland Barthes din *Mitologii*, că timpul reprezintă pentru Meyerhold *durata actului în sine*. Asemenea muzicalului, *teatrul de bâlci* se desprinde de timpul tragediei (constrâns la anunț) și de cel al epopeei (ce-și asupra rigorile povestirii), pentru a se retrage asupra gestului și mișcării: timpul *expus* privirii spectatorului este cel care se arată și nu altul. Imaginea este scoasă din propria sa durată, devine manifestare pură, depășind condiția spectacolului clasic. Desigur, aici întâlnim *neverosimilitatea hiperbolică* a lui Meyerhold, concretizată într-o stilizare ce se manifestă prin schematizarea vieții și, în fine, prin grotesc.

Pentru a-l parafraza pe Eco, putem afirma că este imposibilă (nu doar eronată și nedreaptă) retragerea spectatorului din procesul de „producere” a sensului operei reprezentate, chiar dacă, pe de altă parte, suntem nevoiți a recunoaște și *limitele* interpretării. Eco discută efortul interpretului (a spectatorului, la noi) de a valida o *suprainterpretare* a operei, în chiar absența unei prealabile (și juste) *interpretări*, prin imbricarea unei *intentio operis* (intenția operei) generatoare de sens și visătoare la lumea edenică în care opera se povestește singură pe sine, anterioară unei *intentio auctoris* și opusă unei *intentio lectoris* și, în parte, antitetică celei dintâi și capabilă, astfel, a stopa recursul nelimitatei. Inspirat de semiotica lui Pierce, el acuză principiile deconstrucției ca mereu discutabile și provocatoare ale unei „semioze ilimitante”⁵⁴ (arbitrare, în consecință), neglijând, așa cum susține Jonathan Culler, existența contextului, ilimitat în sine. Prins între baricadele textului și intruziunile lectorului/spectatorului, creatorul își compromite propria imagine, propriul eu, pe care vrea să-l părăsească, neîndurându-l. Astfel, se întoarce asupra spectacolului, care-i oferă, rând pe rând, ustensilele eliberării și încătușării, ale distrugerii și restaurării. Și ale negării începutului, cum afirma undeva, în *Gramatica Decameronului*, Tzvetan Todorov. Istovit și vulnerabil, creatorul cedează operei, cu bună știință, din forța și tensiunea proprie, atent să-i prezeve vitalitatea în fața iureșului interpretării.

Dacă ne lăsăm ghidați de afirmațiile lui Culler, nu mai suntem nevoiți să ne abandonăm

mesajului pe care, singură, reprezentăția îl emite, ci suntem implicați activ în formularea unor întrebări legate de ceea ce *nu* este rostit⁵⁵. Prin aceasta, spectatorul se cuprinde pe sine în actul interpretării, nu datorită unei abordări incurii, ci urmare a unui impuls de auto-recunoaștere și „consolidare” a ființei proprii. Ca urmare, sinusoidală interpretării teatrale⁵⁶ va fi diferită de cea a momentului inaugural. Iar teatrul – prin formulele sale „ermetice”, consacrate de Artaud, Grotowski, Brook, Barba etc., compensatorii, în mare măsură, ale unui ritual absent – va trimite la un *corpus* de semnificații „secrete” (suspicioase) căruia spectatorul este nevoit să-i facă față⁵⁷. Mai mult, receptorul este invitat să înlăture sensul de suprafață și să descindă comprehensiv spre straturile profunde, nedecarate, revelatoare ale unor înnoite disimulări. Iar acum putem invoca *nous*-ul în modul în care apare el la Hermes Trismegistul (în *Corpus Hermeticum*), cel la care face apel Umberto Eco în *Interpretare și suprainterpretare*⁵⁸: *nous*-ul se traduce ca iluminare provocată de deducțiile non-raționale și aparține universului mistic; el este gândirea intuitivă și ne salvează de rigorile linearității temporale. Și pare cu totul benefic teatrului contemporan, preocupat să acționeze asupra cauzelor și naturii condiției umane (în fond, preocupat de propria salvare), chiar dacă demersul său obligă să recunoască miriadele de ascunzișuri în care adevărul se retrage la orice încercare a interpretului de a-l scoate la lumină.

Adevărul în teatru sălășluiește în chiar locul pe care tocmai l-a părăsit. De aceea, spectatorul,

evitînd prăbușirea într-o incursiune schizoidă de aflare a unui adevăr unic, va reduce numărul indiciilor, al asemănărilor și al contiguității lucrurilor „evocate” scenic și, astfel, le va limita mulțimea semnificațiilor, adică suprainterpretarea. Soluția unei bune interpretări, în ciuda fisurilor aproximării, este cea a unei abordări *asertive* a „textului”, atât prin restrîngerea datelor *diversității*, cât și prin amendarea *unității*. Spectatorul se întoarce asupra actului *viu*, suprapunînd prezentul său prezentului piesei, provocînd recunoașterea și actul ontologic al esențializării vieții. De acum, putem vorbi de o viață a textului interpretat (sugerînd iminența succedării timpului scenic), adică de o viață transferată în acțiunea piesei, o viață ce salvează textul de limitele istoriei personale, predînd-o unor succesive prezenturi. A interpreta un spectacol înseamnă, deci, a contextualiza reprezentația (textul dramaturgic și componenta scenică) într-un perimetru ce întretaie „acum și aici” cu „atunci și acolo”, prezentul cu trecutul, realul cu imaginarul. Prin aceasta, succesiunea interpretărilor devine cumulativă și nu reductivă: „ultima semnificație, pe care o reține orice interpretare – afirmă Adrian Marino –, situată inevitabil « la sfârșitul » tuturor interpretărilor, este în mod necesar totală, considerată în același timp și singura adevărată.”⁵⁹.

Acceptînd existența unei *intentio operis*, în teatru, prin implicarea actorului și a spectatorului, vom avea un *intentio auctoris* și un *intentio lectoris* de grad secund. Oricum, practica scenei ne obligă la recunoașterea acestui nivel al unei secunde intenții,



precum și la o limitare a interpretărilor, a polifoniei „vocalor”, chiar și în cazul operării unei teatralități excesive, cum este cea a biomecanicii lui Meyerhold sau a constructivismului lui Craig, în pofida faptului că nu există posibilitatea stabilirii unor criterii formale (incomode uneori) de jalonare a limitelor. Datorită dublului său aspect, conotativ și denotativ, de sens și referință (reală sau imaginară), „textul scenic” poate fi limpezit sau „încurcat” de prezența vizualului. Întrucât nu mai avem doar încercarea spectatorului de a face o „conjectură” (pentru a utiliza termenul lui Eco) pe textul scenic, de a echivala intenția Autorului Model cu cea a textului, ci și de a pune în acord textul cu imaginea scenică, altfel spus, de a da coerență reprezentației. Adolphe Appia a descris clar aceasta în 1921. Autorul dramatic – afirma el, în *Opera de artă vie* – „se plasează între dorința de a exprima ceva și nevoia de Expresie; între un Subiect de exprimat și o Expresie de reprezentat. Înclinând spre semn, aduce noțiuni inteligibile ale cărei consecințe sunt serioase pentru punerea în scenă [...]. Înclinând spre Expresie, poate să se dedice ierarhiei normale și organice a elementelor de reprezentare și să-și « reprezinte » Expresia, atât de curat cât dorește.”⁶⁰.

Spectacolul de teatru poate să afirme ceva numai în măsura în care *ne* afirmă ceva, prezentificat, dedicat timpului nostru, oferindu-*ne* șansa și instrumentele traducerii semnificante a semnelor vehiculate scenic. În plus, textul nu-și poate contura „intenția” decât dacă este susținut și confirmat de elementele vizualului, doar împreună putând dirija interpretarea spectatorului.

Dezmembrarea textului rostit și detașarea sa de imaginea care-l acompaniază va provoca idiosincrazia privitorului. Vederea spectatorului beneficiază de sensul pe care imaginea și nu verbul îl va putea exclama, pe neașteptate, din mijlocul scenei sau faldurile arlechinilor. În plus, poate și prin admirația pe care o avem față de existența unei caste teatrale (cu idealuri, preocupări, sensibilități, pasiuni și, în consecință, interpretări comune) și chiar dacă nu poate fi acceptată ideea unei aceleași interpretări pentru toți participanții la actul teatral, ne atașăm din nou la teoria lui Eco, prin care opera (literară, teatrală sau scenică, la noi) obligă la limitarea paletelor interpretărilor (dealtfel, consideră autorul, în absența acesteia nu ar exista semioza), fiind cel puțin ilustrativă trimiterea pe care autorul o face la ideea formulată de Horațiu în *Satire*:

„E o măsură-n toate lucrurile, sunt granițe
precise până la urmă
dincolo de care nu poate exista ceea ce e
drept”⁶¹.

Și, încă, obligă la un acord (un pact) între dispoziția textului dramatic și interpretarea autorului scenic (actor sau regizor), pe de o parte și cea a spectatorului, pe de alta⁶². Pentru că, să nu uităm, sensul este conferit de interpretul de care opera va avea parte (și care nu beneficiază întotdeauna de instrumentele hermeneutului), de spectatorul căruia scena i se adresează. Însă această căutare indiscretă, această privire aruncată pe „gaura cheii”, sfârșită într-un soi de

suprainterpretare nu se datorează oare unei „concupiscente” a privirii, unei plăceri nepermise de a vedea dincolo de ceea ce cotidianul ne oferă, chiar și atunci (sau mai cu seamă atunci) când întâmplările sunt crude, necosmetizate de norme, cultura și cizelările psihologiei practice? „Pofta noastră – afirmă Jean Starobinski – de a vedea este mereu disponibilă pentru curiozitatea frivolă, pentru distracția zadarnică, pentru spectacolele crude. Cel mai neînsemnat pretext reușește să ne capteze ochii, să ne rățăcească spiritul în afara căilor mântuirii”⁶³. Și, poate, toate acestea au făcut ca în timp să câștige teren teatrul scenocentrist, interesat puțin sau deloc de intenția autorului empiric, supus fără menajamente acuzelor unei echivocități păguboase. Debarasându-se de cel a cărui pană a creat opera, actorul și regizorul său vor găsi în elementele vizuale resursele suficiente de a îndrepta interpretarea textului spre o interpretare a imaginii. Însă acesta este riscul pe care orice autor și-l asumă din start, conștient de labilitatea intențiilor sale, intenții supuse schimbării, alterării, deformării, lichidării, în favoarea unor noi competențe care-i va aduce în prim plan pe regizori, actori, scenografi etc. și, în fine, pe cei care vor da sens interpretării înseși, pe spectatori. În egală măsură, aceștia din urmă vor fi nevoiți, cel puțin în spiritul respectului față de interpretarea în sine, să se raporteze la o întreagă paletă de motivații și contexte culturale, sociale, lingvistice care anturează textul dramatic.

Fără doar și poate, propunerile pot ținti un efect parodic, un efect de sens, ironic sau de altă

natură, însă, chiar și așa, reperele există și ele vor influența nu doar transpunerea scenică, ci și interpretarea spectatorilor. Fie ei spectatori reali, fie martori ai unui „teatru în teatru”, eliberați sau blocați în fața evenimentului scenic. În 1975, Nathalie Sarraute declara în *Le Monde*, privind spre piesa sa *C'est beau*:

„Trei personaje, un cuplu și fiul lor, ocupă scena, dar este vorba de o senzație care face ca în prezența unor asemenea oameni, să nu putem aprecia ceva, să nu putem resimți acea bucurie pe care o procură muzica sau un tablou, de exemplu. Acest cuplu, în prezența fiului, nu poate rosti « e minunat »”⁶⁴.

Relațiile *in praesentia* vor disimula nu doar interpretarea, ci și răspunsul receptorului. Iată, scena teatrului poate provoca sau, dimpotrivă, inhiba (și oricum, poate controla) sensibilitatea personajelor și a spectatorilor lor.

Pe de altă parte, pătrunzând în miezul evenimentelor, în istoria ficțiunii și reluând înțelesul pe care teatrul antic îl oferă, remarcăm o altă trăsătură a personajului tragic, față de care spectatorul a simțit mereu o atracție specială. S-a discutat mult și pe bună dreptate despre caracterul imuabil al eroului Greciei clasice, despre demersul său ce tentează (lezând totodată) limitele unui tărâm (ale unui *modus*, ar propune Eco) la care niciun muritor nu are acces. Această izolare de sine, tradusă ca individualism împotriva căruia se vor îndrepta zeii, va beneficia și de o îngustare a câmpului interpretării realităților ultime sau al

traseului ordonator al vieții, cu alte cuvinte va accede la cauza primă, originară, a începuturilor, a acelui timp în care duratanu a avut niciunul dintre sensurile cu care a fost mai apoi dotat. Temporalitatea a transformat omul într-o ființă inaptă reversibilității. Totuși, aceasta pare a izola un nou paradox al teatrului antic, întrucât, dacă acceptăm firescul creditării unui fapt împlinit (ceea ce s-a întâmplat nu mai necesită îndoieli), acesta nu ar putea aparține decât spațiului sacru, infinit, îmbibat de principiul fidelității față de Unu primordial și de conservarea acelei *coincidentia oppositorum* la care se referea Mircea Eliade în lucrările sale de fenomenologie a religiilor⁶⁵. Or, acest loc se dezice de legile temporale, evenimentele neavând sens ca procese sau categorii cauzale, ceea ce ne aduce în atenție, pentru o clipă, personajul ubicuu Hermes:



„În mitul lui Hermes găsim negarea principiilor de identitate, de non-contradicție și al terțului exclus, iar categoriile cauzale se înfășoară în jurul lor înșile în spirale: « după » îl precede pe « înainte », zeul nu cunoaște limite spațiale și poate, în diverse forme, să fie în locuri diferite în același timp”⁶⁶.

Pragmatic, Rorty va respinge preocuparea lui Eco pentru „natura” obiectului interpretat, pentru nenumăratele întrebări lansate spre atâtea teritorii, pentru căutarea codului codurilor⁶⁷ și o va îndrepta spre „interesul” sau „scopul” care îi este stabilit, capabil a augmenta, corija sau cel puțin satisface prioritățile interpretului. Astfel, teatrul, recurgând

la o epurare a structurii interne a interpretării, la care l-ar putea supune spectatorul, cu alte cuvinte, va manifesta un caracter *utilitar*, „interesant”, înainte de a fi probat ca semn încărcat cu sens (iar, în acest caz, ne întrebăm în ce măsură mai rămâne în picioare discuția purtată în jurul interpretării?!) și înainte de a promova ideea unui spectator omniscient. Câștigul net este acela că ne poziționează între text și scenă, între verb și reprezentare, între iluzie și denegare, statornicind *relația* între aceste câmpuri și trădând dinamica teatrului ca marcă a specificității sale. Pe scurt, printr-o abordare pragmatică, interpretarea este absorbită de urgența utilității. Din această perspectivă, teatrul se regândește și se renaște pe sine, ceea ce-l plasează în afara istoriei, într-un timp suspendat, anulat, indiferent la portanța culturii.

În fapt, ce întreprinde teatrul ca spectacol? Dacă disputa a fost menținută de-a lungul secolelor în jurul capacității verbului de a reda adevărul și în jurul întrebării dacă o contradicție denotă o eroare sau o exprimare diferită a aceluiași adevăr, odată cu apariția teatrului (în fapt, a carului lui Tespis și a protagonistului ca subiect ce iese în fața corului său, alterând nu doar rostul ditirambilor, ci și calitatea sa de subiect ce-și dobândește individualitatea) s-a dorit deplasarea interesului spre ceea ce doar *imaginea vie* a scenei poate surprinde – chiar dacă în forme abia perceptibile – și anume *revelația* anunțată de zeii Olimpului. Spectatorul, dorind să ajungă la cunoașterea secretă (la re-cunoașterea eului original, după Jung), va fi împins spre o interpretare a vizualului

ca acel „ceva” pe care cuvântul nu-l poate traduce. Astfel, obscuritatea textului este suplinită de codul vizual al reprezentației, așa cum a fost elaborat, să zicem, de Grotowski în cadrul exercițiilor sale de plastică a corpului, pe baza metodei Dalcroze, sau, într-o altă formă, mai recent, de Julie Taymor, inspirată de teatrul tradițional indonezian⁶⁸. Eliberând teatrul de uzura la care a fost supus cuvântul (să ne amintim faptul că reprezentațiile teatrale în Grecia antică se derulau doar în anumite perioade fixe ale anului, transformând spectacolul de teatru în *eveniment*, în deplinul sens al cuvântului), reprezentațiile cu tragediile antice pot fi considerate ca păstrătoare ale sacralității.

Reprezentăția teatrală îngăduie, arareori, interpretări *separate* ale scenelor care o compun. Acestea trebuie văzute în coerența lor structurală, în legătura lor cu întregul. Sensul pe care îl poate da o „fracțiune” este diferit de cel pe care îl presupune spectacolul în întregul său. Și, dacă presupunem o succesiune de interpretări, deci dacă desprindem un anumit număr de sensuri spre care reprezentația îl conduce pe spectator, nu putem, totuși, admite dilatarea acestui număr la infinit și, ca urmare, nicio nelimitare a interpretărilor. Este vorba de a accepta un joc logic care unește fiecare secvență de întregul din care a fost desprinsă. Interpretarea are sorti de izbândă în măsura în care secvența dovedește o adeziune la întreg, iar scenele sunt recunoscute ca elemente ale *rețelei*. Redundantă față de cuvântul rostit (sau scris), imaginea teatrală își va justifica, astfel, menirea de a prezerva sacralitatea, prin altarul lui Dionysos, veritabil *axis*

mundi, unificator al Cerului cu Pământul. În acest fel, „Universul se transformă într-un mare teatru de oglinzi, unde orice obiect individual le reflectă și le semnifică pe toate celelalte”⁶⁹.

5.3. Manierismul

Din punctul de vedere al criticii de artă, termenul de manierism are o istorie recentă și pare a fi unul dintre cele mai problematice, cel puțin în ceea ce privește legitimitatea sa. Tot astfel, studiile consacrate manierismului în teatru au ocupat abia de curând interesul exegeților. În plus, „pericolul cel mai mare care pândește exegeza manierismului este acela de a explica un fenomen de suprastructură printr-un altul. Manierismul nu este determinat nici de Reformă, nici de Contrareformă, nici de revoluția coperniciană, nici de « machiavellism ».”⁷⁰.

Pentru întâia dată, termenul de *maniera* a fost utilizat, se pare, în epoca Renașterii, de Baldassare Castiglione (1478-1529), în celebrul manual de „savoir vivre”, *Il Libro del Cortegiano* (1528)⁷¹, iar mai apoi de Vasari, în studiile dedicate artelor plastice – unite sub titlul *Viețile pictorilor sculptorilor și arhitecților* (1550) – remarcând, fără judecată apreciativă, modificările de stil de la Cimabue la Michelangelo⁷². În secolul al XVII-lea, prin Bellori, *maniera* a reprezentat „stilul” versatil, viciat al celor care au compromis pictura între Rafael și Rubens⁷³. Până spre mijlocul secolului XX, vâlul acuzator a fost aruncat asupra tuturor creatorilor manierști, însă, între 1920-1933, termenul a fost reevaluat în cadrul experiențelor expresioniste și al mișcărilor de avangardă, probabil datorită intrării în forță a

unei sofisticate arte moderne și apariției sentimentului de criză, care a apropiat omul de „aparent haosul” Cinquecento-ului.

Neplăcut pentru adepții *manierei* este că termenul a fost retras, adeseori, din discursul axiologic, *maniera* recomandându-se ca simplu mijloc de imitare a unor iluștri și, aproape mereu, ca formă de exprimare lipsită de originalitate. Pe de altă parte, paradoxul manierismului constă în faptul că, în același timp, este considerat ca reacție față de valorile încetățenite în epocile artistice anterioare. Chiar și la unul dintre importanții esteticieni ai secolului XX, Luigi Pareyson, *maniera* „este calc servil al unui model, repetare mecanică a unui prototip, aplicare standardizată a unei formule, deoarece ea consideră modelul în presupusa lui staticitate, și nu știe să extragă din el mișcarea pentru că nu știe să vadă mișcare în el.”⁷⁴. Având un același orizont de interpretare cu Ernst Robert Curtius, Gustav René Hocke a văzut în manierism (și în *maniera*) o *permanență*, o constantă stilistică a creatorilor ce se opun, nu din necunoaștere, ci cu bună știință, canonului clasic, dar și o corespondență între artele figurative și literatură (sau, mai precis, poezie), ceea ce a condus la o serie de generalizări și încălcări repetate ale tărâmului unor curente și categorii deja „formate”, printre care, desigur, cel mai adesea întâlnim barocul.

Pentru Ernst Robert Curtius, manierismul poate dobândi semnificații largite, prin care este reprezentat „numitorul comun al tuturor tendințelor literare opuse clasicismului, fie ele

preclasice, postclasice sau contemporane unui clasicism oarecare. Înțeles în acest fel, manierismul reprezintă o constantă a literaturii europene. El este fenomenul complementar clasicismului din orice perioadă.”⁷⁵. În plus, la Hocke, definiția capătă înțelesuri dincolo de tărâmul artei și se constituie ca *punctum temporis* al unei stări etern umane. Termenul se verifică într-un *mundus subteraneus* al spiritului european (sintagma aparținându-i lui Hocke însuși), în urma raporturilor pe care le putem stabili între antic și asianic, între *mimesis* (ca imitație a lucrurilor reale) și *phantasia* („forma internă”, la Plotin, *imitatione fantastica*, în Renaștere⁷⁶), în fine, între clasicism și manierism:

„Manierismul este, așadar, întotdeauna rezultatul unor tensiuni polare față de spirit, față de societate, față de propriul eu. Implicit, el devine expresia legitimă a acestei problematice, modul de exprimare încordat al problematicei omului « modern », în opoziție cu felul de exprimare destins al omului încă legat de tradiție, conservator în cel mai bun sens al cuvântului, care își regăsește mereu, chiar, în urma celor mai cumplite zguduiri, certitudinea existențială.”⁷⁷.

În aparență, prin acest *-ism* final este desemnată existența unui curent aparte, detașat de curențele anterioare, cu tendințe conștiente, programate chiar⁷⁸ și care, chiar anticlasicist fiind, își are originea în creațiile antichității. Miscibil în substanța sa, subiectiv și circumspect față de orice afirmație cu valoare de adevăr, manierismul a fost contaminat de realități artistice diverse, prin

proximitatea cu categoriile estetice ale secolelor al XV-lea și al XVI-lea, ceea ce ne obligă la serioase rezerve în a-i numi jaloanele de existență. Una dintre cele mai pertinente încercări ale lui Hocke este cea din *Manierismul în literatură*, unde (contrar demersului său din *Lumea ca labirint*), disociază manierismul de baroc:



„Arta barocă a limbajului nu vrea să impună în chip nou insolitul, ci universal valabilul, și nu vrea s-o facă prin mijloacele contracțiunii, ci prin cele ale emfazei, amplificării, ale exacerbării, ale covârșirii, ale unei propagande iscusite. Barocul este propagandistic și retoric. Manierismul este anti-propagandistic și anti-retoric – adică este împotriva retoricii clasice, aticiste, dar pentru para-retorică. Manierismul cunoaște lipsa de măsură a artei combinatorii eliptico-hiperbolică; barocul – întrecerea măsurii prin forțarea hiperbolică. Așadar, manierismul nu disprețuiește deloc arta hiperbolei, dar o geometrizează mereu prin forța contrară a elipsei, pe când barocul este inamicul net al concentrării eliptice.”⁷⁹.

În artă, perioada declarat manieristă a fost fixată de Bellori între 1520 și 1650, între Renaștere și Baroc (fiind numită și „a doua Renaștere”), presupunând o revizuire a valorilor celei dintâi și un dezechilibru al celui din urmă. Pictori ca Parmesan, Bronzino, Rosso, Pontormo, Salviati, El Greco și-au întors privirea spre *maniera* unor predecesori, ca Rafael sau Michelangelo, însă – mai ales în ceea ce privește redarea corpului uman – au

modificat proporțiile figurilor, alungindu-le, curbându-le, suspendând raporturile matematice fixate de pictorii renascentiști. Toți marii manieriști și-au asumat o libertate condiționată de propriile lor modele. Dealtfel, putem spune, citându-l pe Umberto Eco, că manieriștii și-au creat constrângeri ca să poată inventa în libertate⁸⁰.

Jacopo Da Pontormo este cel care a introdus *figura serpentinata* – formă picturală emblematică, asemănătoare literei „S”, recomandată și de Michelangelo – în care atât mișcarea cât și proporția între părțile corpului sunt nefirești, tinzând să înlocuiască sistemul creatorilor renascentiști. În aplicarea culorilor, în lucrările lui Pontormo, *Coborârea de pe cruce* (1528) și *Portretul Monseniorului della Cassa* (1541-1544) sau în tabloul lui Agnolo Bronzino, *Sfânta Familie* (1527-1528), au fost utilizate tonuri nenaturale, astfel încât personajele par detașate de fundalul întunecat și lipsit de expresie, adoptând un aer ușor ezoteric, bizar chiar. Reacționând față de orice fundamentalism estetic, creatorii manieriști s-au îndreaptat, probabil fără să știe, împotriva ontologizării excesive a operei. Pietrificate, personajele lor se retrag din miezul unor speculații cu privire la propriul destin. Este motivul care a transformat labirintul în arhetip al artelor manieriste, reamintindu-ne un sonet de-al lui Petrarca, în care este zugrăvită „rătăcirea” eroului printre dorințe, speranțe, plăceri:

„O mie și treisute douăz'sapte
În dimineața de aprilie șase
Intrai în labirint. Nu văd ieșirea.”⁸¹.

Or labirintul manierist conturează, prin glisare semantică, mai puțin limitele unui univers haotic, cât un tărâm al miraculosului⁸² și al iregularului. Aproape inexistentă, lumina apare în tablourile manieriştilor doar pentru a întări hieratismul portretelor. În acest sens, Marcel Raymond afirma despre El Greco, că „se refugiază în penumbra înainte de a picta, deoarece, pretindea el, lumina naturală îi ucide lumina interioară.”⁸³. Probabil manieriştilor au intuit mai bine decât oricine atributele umbrei, pentru ei fiind mai degrabă semn al adeziunii la acțiuni tainice, permițând creatorului să se consacre studierii relației dintre subiect și obiect, dintre spirit și natură.

Erwin Panofsky, în *Ideea*, descrie abandonarea interesului manieriştilor față de propunerile clasicilor, în ceea ce privește *mimesis*-ul, caracterul dual al mișcării; tradiționalist și, totodată, revoluționar, manierismul este definit ca „o tensiune interioară, căci, în ciuda aparentei libertăți a facturii compoziționale, ea tinde totuși spre o concentrare strictă a imaginii de ansamblu și nu relaxează din punct de vedere pictural figura, ci o delimitează precis și o prelucrează anatomic, uneori urmând Antichitatea cu mai multă râvnă decât o face chiar renașterea clasică în momentul ei culminant [...]”⁸⁴.

Federico Zuccaro, în cartea întâi a lucrării sale, *Ideea pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, dezvoltase noțiunea de „Disegno interno” – cu totul fertil investigației noastre teatrale – prin care „invențiunea” (adică lumea imaginară) reprezintă un „principiu al acționării în afară” sau „cauza acțiunilor artificiale”⁸⁵, cu alte cuvinte, afirmă

capacitatea artistului de a re-prezenta formele ficționale. Continuând „ideea” lui Zuccaro, putem crede că *irregularitățile* „desenului interior” inaugurează tendințele anarhice, subversive, uneori schizoide, de neadaptare și revoltă față de orice normă clasică, precum și de implicare a subiectivității creatorilor în elaborarea operei. Dar, manierismul presupune și mânuirea unor mijloace complicate de redare diferențiată a formei imitate, regulile pe care le încalcă fiind mai puțin cele ale conținutului (față de care manifestă dezinteres), cât cele ale *acțiunii*, prin care sunt transferate „în afară” datele solemne ale modelului. Prin acest du-te-vino de revelare și mascare a „desenului interior”, creația manieristă poartă amprenta unei adevărate *opere vii*, evitând, în acest mod, transformarea principiilor în dogme și, ca urmare, contestarea propriei opere.

Paradigma clasicizată a lumii este „atacată” în ordinea sa, este demonizată, ceea ce presupune antrenarea într-o dispută din care ar fi naiv să credem că manierismul iese, întotdeauna, învingător. Adeptul manierei nu se cruță pe sine în jocul de refacere a imaginii creatoare: privind spre model, revendică și exultă, sfidând și confruntându-se cu figura hieratică a „tatălui”, în fine, se retrage în conul de umbră al modelului, în marginea unei interiorități de unde forma poate fi modelată cu discreție. Drumul creatorului manierist este labirintic, ceea ce, desigur, poate crea iluzia unui permanent început, al unui același punct de pornire. Insul manierist se joacă pe sine sau, mai bine, își aruncă sinele într-un joc al oglinzilor lumii, într-o scenă exterioară multiplu reflectată, pe care se

poate privi, descoperindu-se, eliberându-se. Iată, funcția privirii e accesată din nou.

S-a vorbit mult despre legătura dintre imitație, manieră și stil, descrisă astfel de Goethe, în 1778:

„Stilul este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge [...]. După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și al prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum maniera (acest etimon al manierismului) cuprinde aparențele lumii cu sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucât ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile.”⁸⁶.

Cea dintâi, imitația, își asumă norma *limitării creatoare*, în timp ce maniera adoptă o cale analogic-repetitivă, iar stilul înclină spre o transformare acceptată a formei la care se raportează. În cazul *manierei*, accentul se mută de la obiectul interesat spre subiectivitatea creatorului, astfel încât uneori ea este înțeleasă – la Pareyson, de exemplu – ca stil ce atinge culmea și care, de acum, se întoarce asupra sieși, repetându-se. Așadar, atât stilul, cât și maniera respectă marca *mimesis*-ului, cu mențiunea că stilul are ca țintă originalitatea, în vreme ce maniera reia expresia⁸⁷, căreia îi este alocată subiectivitatea artistului. În plus, în pofida faptului că se revendică de la asianismul oratoriei, precum și de la alexandrinismul elenistic și poezia medievală, manierismul suprimă orice contact „natural” cu obiectul de referință, propunându-ne o lume



plăsmuită din coincidența artei cu sufletul creatorului.

Nu putem trece mai departe, fără a face o acoladă și a ne mai întreba o dată asupra definiției *stilului*. De la bun început, cuvântul a avut un caracter normativ, orientând arta (oratoria, scrisul etc.) spre un orizont ideatic. Utilizarea, sa cu scopul de a personaliza creația unui autor și pentru a desemna „o unitate în varietatea operelor”, nu iese din aceste aprecieri⁸⁸. Dar, în teatru (ca în toate artele ce presupun reproducerea), stilul nu obligă la respectarea *fidelă* a însemnelor modelului sau ale creatorului prim. Aceasta ne-ar îndepărta de interesele artei. Totuși, consideră Gadamer, chiar și în cazul acesta, nu se poate renunța cu totul la limitările și restricțiile de *stil*. Stilul operează, însă, și *diferența*, însemnând acel ceva care, chiar accepând și respectând întocmai regulile impuse, face vizibil momentul ex-centric al creației, al rostirii sau al reprezentării. În *La mise en scène du drame wagnérien*, Adolphe Appia a întărit necesitatea păstrării unității de stil, postulând principiile pe care regizorul se poate sprijini în actul mizanscenei: utilizarea unei scenografii tridimensionale și, deci, eliminarea pânzelor pictate și a mijloacelor false de *trompe-l'œil*, recurgerea la practicabile și la decoruri glisante. Prin imitație, Appia nu a înțeles, defel, reproducerea realității brute, ci decuparea unui realități particulare, care să satisfacă cerințelor afective, intime ale personajului interpretat și pretențiile operei de „artă integrală”. Stilul în teatrul lui Appia este preocupat de principiile corporalității și urmează o direcție sincronică, pe orizontală, la

nivelul scenografiei și, alta, diacronică, pe verticală, redând mișcarea și gesturile actorului:

„Corpul, viu și mobil, al actorului este reprezentantul mișcării în spațiu. Rolul său este, deci, capital. Fără text (cu sau fără muzică), arta dramatică nu poate exista; actorul este purtătorul textului; fără mișcare celelalte arte nu pot lua parte la acțiune. Cu o mână, actorul domină textul, cu cealaltă ține mănunchi artele spațiului, apoi, unindu-și cele două mâini, el crează, prin mișcare opera de artă integrală.”⁸⁹.

O interpretare răsturnată, dar nu lipsită, credem, de adâncime, ne este dată de psihanaliză. Jacques Lacan parafrazase maxima lui Buffon, afirmând: „Stilul este omul... căruia i se adresează. [...] Stilul este Celălalt... (cel căruia noi ne adresăm)”⁹⁰. Aceasta înseamnă că și inconștientul poate fi privit ca un Altul, ca subiect regăsit în interiorul nostru, de la care așteptăm să ne fie reflectate propriile gânduri, materializate în limbaj. Ca urmare, limba nu este un ceva născut de noi, ci învățat împreună cu Altul, la care ne raportăm în *maniera* noastră proprie. Stilul se relevă în clipa în care subiectul dă naștere dorinței – moment inițial de formare a inconștientului. Comentând definiția lui Lacan, Erik Porge conchide că stilul: „este această dimensiune suplimentară, în sensul că ține de maniera de a spune și este în același timp suport al dorinței și cauză a diviziunii subiectului.”⁹¹. Făcând legătura dintre „afară” și „înăuntru”, stilul trasează liniile ce unesc ființa gânditoare de sinele „mărturisitor”, dar iscă și nuanțări sau chiar

incertitudini legate de șansa locuirii ontologice într-un „aici” sau „acolo”:

„Dincoace și dincolo repetă în surdină dialectica lui înăuntru și afară: totul se desenează, chiar și infinitul. Se vrea fixarea ființei și fixând-o se vrea transcenderea tuturor situărilor pentru a da o situație a tuturor situărilor. Este confruntată atunci ființa omului cu ființa lumii de parcă s-ar atinge cu ușurință primitivitățile. Dialectica lui *aici* și *acolo* este înălțată la rangul de absolut.”⁹².

Întoarcerea spre sine, căutarea discretă sau, dimpotrivă, brutală în străfundul meu a locuirii intime, mă obligă să ies în afara mea, pentru a face mai apoi, grabnic, cale întoarsă. În urma acestui du-te-vino permanent, în călătoria fără sfârșit între cel ce sunt și cel care sinele meu ar dori să fiu poate fi formulată *diferența* (acea diferență care a făcut posibil și jocul manierist): „Închis în ființă, va trebui totdeauna să ieși de acolo. Abia ieșit din ființă, va trebui mereu să intri în ea. Astfel, în ființă, totul este circuit, totul e ocoliș, întoarcere, discurs, totul e șirag de popasuri, totul e refren de cuplete fără sfârșit.”⁹³. Stilul este cel care va putea evita rătăcirea și va reuși să țină în frâu mișcarea schizoidă de nerecunoaștere a spațiului locuit. Prin stil, „afară” și „înăuntru” sunt recognoscibile și dobândesc sens, ca favoare a *manierei* în care ne exprimăm ființa imaginativă.

Uneori, în interpretarea manierismului, raportarea la model este tradusă greșit ca obediență necontrolată față de creațiile consacrate. O simplă privire aruncată asupra operelor manieriste ne

arată că pictorii, poeții sau dramaturgii manieriști preiau forme – clasicizate de regulă – pentru a le desfiinde autoritatea, dar fără a recurge la estropieri. Totuși, *mimesis*-ul, chiar denaturat, este evident și pe deplin asumat. În secolul al XVI-lea, ideea de operă autonomă era aproape inexistentă: mai cu seamă creațiile literare se constituiau ca ingenioase compilații. Maxima „cărțile se scriu din cărți” avea un înțeles propriu în acele vremuri.

În fapt, maniera păstrează bune legături cu *mimesis*-ul, așa cum a fost el dezvoltat în anii clasicismului francez. Să explicăm: la Aristotel, imitația a fost legată de plăcerea recunoașterii unei forme din trecut, însemnând, deci, o re-producere sau prezentificare a unui dat original. (Acesta este, dealtfel, motivul pentru care Platon a acuzat atât de impetuos teatrul, considerându-l a fi o imitare a unei imitații și nu a formelor esențiale.) Imitația și, odată cu ea, recunoașterea învederată de Aristotel, subzistă grație unei evidențe pe care mulți dintre noi o neglijăm: acel ceva spre care imitația își îndreaptă interesul este scos din corsajul condiționării de formă, timp și spațiu și este recunoscut în esența sa, în determinarea sa intrinsecă: „Ceea ce devine vizibil în imitație – afirmă Hans-Georg Gadamer – este [...] tocmai esența propriu-zisă a lucrului.”⁹⁴

Dar, imitația și recunoașterea ne fac să întrezărim și accesul la o lume recognoscibilă și la întâmplări *familiare*, iar apoi la propria subiectivitate, la propriul eu. Imitația ne conduce, de neevitat, la o re-cunoaștere de sine⁹⁵. Un caz clasic: Oedip își împlinește voința cunoașterii de sine

(egală cu cea de aflare a adevărului) printr-o recunoaștere treptată a unui trecut căruia i-a aparținut într-un mod diferit decât cel imaginat. Pentru Oedip, prezentul nu înseamnă nimic fără o limpezire a trecutului. Așadar, *mimesis*-ul face să apară ceva în imediata apropiere a sinelui nostru. Iar acest ceva e departe de a fi lucrul în forma sa vizibilă, palpabilă, ci sentimentul unei existențe comune cu cea a reprezentatului invocat de spectacol. Despre recunoașterea a ceea ce e necesar să fie înfățișat vorbește Aristotel în *Poetica* sa⁹⁶ și Gadamer în *Actualitatea frumosului*:

„Pe cât de puțin se distinge actorul de rolul pe care îl joacă (mai degrabă se contopește pe de-a-ntregul cu el), pe atât de puțin vede și spectatorul în reprezentare altceva decât însuși lucrul reprezentat.”⁹⁷

Oglindirea (de preferință deformată, anamorfică, ceea ce o consacră ca variantă a motivului labirintului) și descompunerea sub „lupă” a originalului sunt metodele de lucru preferate ale manieristilor. Dorind fărâmițarea lucrului întreg și încercând să surprindă unitatea minimală semantică, aceștia sfârșesc uneori într-o difuzie care „creează confuzia sensului global”⁹⁸ sau chiar deschid perspectivele irealismului. Regăsită în orizontul de așteptare al artei, *maniera* consemnează și un pericol real, datorită unei nesigure limite ce separă tehnica rafinată de mijloacele excesive și de afectare. Ghidajul și buna măsură manieriste aparțin *jocului analogic* între model și lumea imaginată. Și, apoi, de ce am fi atât de severi în judecarea referentului

spre care privește creatorul, de vreme ce „imaginația cea mai delirantă conservă întotdeauna o *realitate* proprie.”⁹⁹.

Atributele virilității – proprii oricărui model – au fost mistuite și înlocuite cu cele ale feminității și ale senzualității idealizate, tot așa cum, la rândul ei, autoritatea paternă a fost aruncată în echivoc sau chiar evitată¹⁰⁰. Creatorul manierist recurge la acest tip de imitație, întrucât îi permite *diferențierea* și promovarea propriei personalități, în defavoarea modelului. Să nu uităm, *maniera* – ca și *artificialitatea* – fusese extrasă, în amonte, dintr-un spațiu proxim teatrului, cel al vieții aristocrației, însumând grația, rafinamentul și naturalețea curtenilor. În acest fel, *maniera* reprezintă una dintre formele incipiente ale teatralității și reclamă o dublă semnificație, de redare a unui etos al omului de curte și de însușire de către învățăcei a mijloacelor de expresie artistică¹⁰¹.

Ultimul sfert al secolului al XVI-lea italian, îmbibat de ideile critice ale antichității grecești și romane, consemnează o serie de împrumuturi de formule și structuri proprii diferitelor arte, favorizând interesul pentru producțiile de tip manierist. Astfel, curțile princiare ale Europei se transformă în adevărate centre de emulație culturală, toți regii și principii acestui veac întrecându-se în acte de mecenat și de susținere a literaturii și artelor, cărora le acordă o valoare practică¹⁰²; compozitorii sunt alăturați sculptorilor, poeții arhitecților, iar aceștia decoratorilor. Intrăm, odată cu sfârșitul secolului al XVI-lea – afirmă Michel Foucault – în epoca Asemănătorului:

„peste tot se desenează himerele similitudinii, dar se știe că sunt himere; este epoca privilegiată a *trompe-l'oeil*-ului, vremea iluziei comice, a teatrului, a viselor și a viziunilor; este epoca simțurilor care înșală; timpul când metaforele, comparațiile și alegoriile definesc spațiul poetic al limbajului.”¹⁰³

Nevoia unei societăți marcate de dezechilibre psihologice (să nu uităm: toți marii creatori ai secolelor XVI și XVII au fost bântuiți de tema melancoliei) datorate îngrădirii exprimării libere a gândurilor, urmată de dorința de a-și găsi destinderea prin mijlocirea teatrului, a dat naștere unor creații decorative, în bună măsură artificiale, critice sau ușor ironice, uneori, însă de un lirism care, de regulă, au aruncat istoria reprezentată în afara vieții reale: acestea sunt *tragi-comedia pastorală* și *intermediile*. Ambele reprezintă manifestări ale vieții de curte – impunând un ethos constituit pe ritualuri și imitații – și exemple de excepție ale manierismului vremii. Modelul literaturii pastorale l-au reprezentat scrierile bucolice ale literaturii neolatine, mai cu seamă alegoriile lui Virgiliu, dramele mitologice ale secolului al XV-lea (cum e *Favola d'Orfeo*, scrisă de Agnolo Poliziano, în 1480, reluând teme ale idilei și ale eglogii), precum și tragediile și comediile rustice ale secolului al XVI-lea, iar influențe a suferit și din partea rondourilor și a idilelor curtene, a madrigalurilor și a sonetelor. *Intermediile* reprezentau scurte scene jucate între acte, fără legătură cu acțiunea propriu-zisă a piesei; se sprijineau pe o muzică de circumstanță, pe pantomima și recitățile actorilor. Atât pastoralele,

cât și intermediile anunțau grația și melodramaticul libretelor scrise de Pietro Metastazio.

În Italia, interdicțiile Contrareforme, controlul sever al Inchiziției și introducerea unui *ethos* de curte de către de Lorenzo de' Medici (prin care poeții aveau de ales între o libertate primejdioasă și titlul de curteni, supuși cardinalilor și ducilor, oricum, inferiori diplomaților și soldaților) i-au determinat pe scriitori să realizeze opere convenționale. Astfel, tărâmul edulcorat al iubirii, stabilit în regiunea mitică a Arcadiei – unde „tot ce-ți place e bun”¹⁰⁴ – și într-un timp al *vârstei de aur*, a devenit locul predilect de împlinire artistică. Primele comedii pastorale au fost cele scrise de Agostino Beccari (1510-1590), *Sacrificio* – lucrare ce mulțumea, prin preluarea în formă a canonului clasic, gustul și pretențiile curții din Este – și de Agostino Argenti (†1576), *La Sfortunato*. În atât de pedanta sa lucrare dedicată manierismului, John Sherman afirma: „Foarte revelator este faptul că această abstractizare specific manieristă se datora în mare parte aplicării exagerate a concepției lui Aristotel. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, *pastorale* a eclipsat de fapt tragedia și comedia din curțile nobiliare, în special la Ferrara și Mantova și numai la asemenea curți cu gusturi sofisticate putea fi inventată. Acest amuzament nevinovat avea virtutea socială de a nu oferi prea multe elemente de comentariu social și virtutea estetică de a oferi ore de răgaz pline de grație și suspans în care spectatorul nu se simțea niciun moment implicat emoțional.”¹⁰⁵. Se poate vedea că teatrul oferea spectatorului, în secolul al XVI-lea, un cadru

favorabil implicării într-un proces de aerare a spiritului și chiar – vom vedea – de curățire a „umorii negre” (a melancoliei), atât de discutate de savanții și artiștii timpului.

Drama pastorală *Aminta*, scrisă de Torquato Tasso în 1573 și reprezentată pentru prima dată, pentru un ceremonial de curte, la finele aceluiași an, pe insula Belvedere de pe râul Pad, descrie un univers structurat, parcă, pe un fundal manierist, neverosimil și convențional, în așa fel încât nimic din ceea ce „drama” istorisește să nu tulbure viața domestică a curții din Este. Aparținând unei generații ingenuncheate în fața guvernării absolutiste, dar și, poate, temător pentru propria libertate și incapabil să protesteze, Tasso aduce în fața spectatorilor săi un subiect dominat de tema amorului seniorial, eliberat cu totul de implicațiile politicului sau ale religiosului. Pastorală, scrisă în versuri albe, oferă, uneori, reflexe anamorfice, consemnând influențele manierismului vremii:

„Tu, Moarte, năruie, Amor, viață dăruie!
Tu, dușman păcii, ea vrăjmașă luptei.”¹²⁷.

Cea mai însemnată parte a pastoralei, alcătuită din doar câteva întâmplări, este susținută de dialogul liric al protagoniștilor, de tonul rafinat și de efectele scenice. Acțiunea principală este cea a iubirii tânărului păstor Aminta pentru nimfa Silvia, o iubire care, pentru a triumfa și în ciuda aruncării în joc a vieții celor doi, este nevoită să-și treacă protagoniștii prin veritabile ritualuri de inițiere. Zeul Amor ne apare sub semnele puterii sale,

anunțându-și existența în mijlocul corului de păstori, ceea ce-i face spectatorului imposibilă recunoașterea:

„M-oi strecura deolaltă cu păstorii
Ce vin cu voie bună a petrece
Prin aste părți, purtând de flori cunune.
Astfel părănd că sunt dintr-a lor ceată,
Voi îndrepta săgeata mea piezișă,
De ochii muritori ce-i nevăzută.”¹²⁸.

În plan secund, pentru a da o mai mare strălucire iubirii pure, în antiteză, este consemnată dragostea epidermică, pasiunea oarbă, care-i unește pe Dafne și Tirsi, dar și absența adevăratei bucurii a vieții. Ion Zamfirescu interpretează cu subtilă acuitate rostul celor două planuri ale postoralei: „[...] prin cele două forme de a înțelege dragostea poetul a zugrăvit două lumi: una onestă, cu un sentiment prelung al valorilor, stăpână pe o tablă de judecăți și capabilă să lupte cu prețuri cât de grele pentru triumful ei; cealaltă dominată de artificii, dispusă la tranzacții, mulțumindu-se să trăiască la suprafață, ascunzându-și golurile de simțire sub paravanul unor înfățișări strălucitoare și al unei mentalități euforice.”¹²⁹.

Un rol însemnat îl are corul, care, asemenea celui din tragedia antică, meditează îndelung asupra celor întâmplare și oferă povești de conduită morală și de existență dusă în simplitate, în felul asemănător al celui în care ne îndrumă străvechile deprinderi ale *veacului de aur*. În fapt, corul este reprezentat de un actor care înaintează în proscenium, rostindu-și replica împărțită în strofe și antistrofe

și reprezentându-l pe autor în meditațiile sale cu privire la operă. Suferința prin care trece Aminta reprezintă o mărturisire mascată a idealului poetului, o pledoarie în favoarea purității sentimentelor, într-o lume afectată de regulile unei aspirate perfecțiuni reci și artificiale, ca și de ipocrizie și convenționalism. Dorind să se protejeze în fața restricțiilor curții ducelui Alfonso, Tasso a adoptat tehnica disimulării, a criptării realității în spatele unei ficțiuni benigne și a unor personaje care, în miezul acțiunilor tipice pastoralei, nu mai pot trezi suspiciunea bisericii post-tridentine și nici îngrijorarea curtenilor din Este. O singură dată, diatriba acuzatoare a falsei Virtuți este nedeghizat rostită:

„Nu-i potrivită fala ta la stână,
În ceata noastră nu-și găsește locul.
La cei de neam și-atotputernici du-te
Și turbură-le somnul, o, Virtute,
Căci noi mărunții, fără de temeuri,
Trăi-vom după legi din vremi trecute,
Urmându-ne străvechile-obiceiuri.”¹³⁰

Iar atunci când autorului i-a fost imposibil să-și asume responsabilitatea conținutului versurilor, le-a transferat în gura unui personaj cu totul străin curtenilor: este cazul unui monolog aspru al Satirului, în actul al doilea, când și-a îndreptat satira chiar împotriva celor în fața cărora era jucată piesa¹³¹. Finalul pastoralei, ușor melancolic, scoate la lumină presentimentele autorului, iminența regresiei spirituale în care însuși Tasso va cădea la puțin timp, cădere datorată și

falselor conveniențe ale contemporanilor și nedreptei măsuri cu care l-a tratat ducele Alfons al II-lea d'Este.

Poziția lui Torquato Tasso nu a fost insignifiantă la curtea din Ferrara, cum s-a crezut până de curând. Asimilat ca intelectual veritabil și nu doar ca poet, Tasso a militat intens, la mijlocul secolului al XVI-lea, în favoarea ducelui său, atât în privința unor chestiuni familiale (cum a fost cea a mariajului consanguin între Alfonsino și Marfisa), cât și a problemelor politice cu care s-a confruntat curtea. În *Aminta*, opțiunea pentru un timp și loc al vârstei de aur nu ne semnalează doar un țel estetic, ci și un ideal politic al autorului, în antiteză cu cel apărut la Florența prin concursul dinastiei de' Medici¹³². Dincolo de alegoria păstorilor și a dialogului lor, de un rafinament inautentic, se precipită realitatea unui *modus vivendi* greu, chiar imposibil de recuperat.

Înscris în tradiția literară a Ferrarei și aflat într-o competiție febrilă cu Torquato Tasso, căruia a încercat să-i depășească succesul obținut cu *Aminta* (1573), Giovanni Battista Guarini (1538-1612) a compus o pastorală în versuri, *Il Pastor Fido* (1586), cu o primă reprezentare la Mantova, în 1598. Istoria unei iubiri împlinite cu efort și presărate cu peripeții dintre cele mai imprevizibile este pe cât de lungă, pe atât de complicată, însă ingenioasă în procedee și extrem de stilizată, apelând la o serie de mijloace ale genurilor Renașterii. Ediția din 1602 este augmentată cu numeroase note de subsol, din dorința autorului de a-și justifica topoii și a susține prolixitatea stilistică și referințele la canonul

clasic. Așa cum observă John Sherman, Guarini, pe deplin manierist, a utilizat o formă nesimetrică a versurilor și rima repetată¹³³, probabil din dorința de a obține un efect spectacular sporit. Frazarea elegantă, versatilă, proprie unei lumi ce prețuiește *maniera*, este întreruptă pe alocuri cu glume și exprimări rudimentare, grosiere chiar, fapt care nu trebuie să ne mire, întrucât întreaga literatură laică a Renașterii reprezenta un amestec de forme distinse și erupții licențioase.

În *Arcadia* – un tărâm convențional și permisiv întâmplărilor fortuite și evenimentelor bizare, amintind de Vârsta de Aur a omenirii – suntem făcuți martorii unui șir de acțiuni paralele, din care nu lipsesc păstorii ce se exprimă în limba aleasă a curtenilor, dovedind profunzimi aforistice, colportorii și intriganții, nimfele și satirii, rostirile oraculare, dialogurile galante, indecențele și blestemele. Între aceștia, își fac apariția personajele ingenuie, Mirtillo și Amarilli, a căror iubire este amenințată, dar care se va împlini în finalul pastorelei, printr-o lămurire subită a faptelor. Ceea ce atrage atenția este raportul pe care *Pastor Fido* îl stabilește cu ceea ce în acele vremuri era înțeleasă ca melancolie și faptul că pastorală devine „gen destinat vindecării umorii negre, iar aceasta este concepută ca suferință anti-socială, chiar anti-civică.”¹³⁴. Prin suferința melancoliei, personajele sunt tentate de gândul morții¹³⁵, dând operei particularități ce fac un salt dincolo de existența comună (sau, cum ar spune adversarul său, Jason Denores, dincolo de așa-numitele *amărăciuni domestice*, adică interioare), dobândind chiar note

tragice: „Curăță întristarea sufletelor pricinuită nu de perturbările domestice, de care vorbiți voi, ci de acelea mult mai grave, cum sunt cele publice. Curăță melancolia, sentiment extrem de nociv, care de multe ori îl conduce pe bărbat spre moarte [...]”¹³⁶. Așadar, pastorală adoptă nu doar elemente de eglogă și comedie, ci și de tragedie antică, cel puțin în ceea ce privește purgarea suferințelor umane prin teatru, așa cum am văzut explicat în *Poetica* Stagiritului. Nucleul acțiunii tragi-comediilor pastorale este schematizat: A iubește pe B, B iubește pe C și C iubește pe A. Această formă circulară condensează emoții extreme și un continuu joc între a fi și a părea. Incapabili să rupă cercul iubirii, protagoniștii nu pot adopta o rezoluție decât în acest perimetru, astfel încât sunt nevoiți să recurgă la mascări și demascări ale adevărului, la un spectacular captivant. Cel mai adesea, finalurile sunt pregătite prin mijlocirea magiei și a forțelor oculte.

Dorind să realizeze o operă desăvârșită, Guarini a trimis fragmente din manuscrisul lucrării *Pastor Fido* unor comentatori, printre care Jason Denores și Faustino Summo. Elogiile, dar și atacurile la care creația sa a fost supusă, au fost urmate de definitivarea ediției din 1602, îmbogățită cu o prefață și un număr mare de comentarii explicative. Astfel, Guarini se detașează de ideea unei creații „duble”, ceea ce ar presupune o tragedie înțesată cu elemente comice sau o comedie cu reflexe tragice, ci o operă independentă, pe care o numește *tragi-comică*, cu alte cuvinte o istorie mixtă (*mista*), în care cele două genuri concură în

egală măsură la structurarea operei și relevarea condiției umane, făcându-ne să simțim freamătul unui singur spirit: „Tragicomedia [nu e] compusă din o Tragedie întreagă sau dintr-o comedie întreagă, ci, după părerea mea, [...] ca fundament veridic, ea este un amestec dintr-o singură poveste și formă.”¹³⁷.

Fără a fi vitregită de șansa *catharsis*-ului sau a detașării prin râs, creația lui Guarini beneficiază de o intrigă instrumentată dintr-o dublă perspectivă, tragi-comică, ceea ce-i conferă un caracter cu totul „modern” sau, după expresia autorului, „o bună temperatură”: „Poetica lui Guarini – remarcă Laurence Giavarini – consistă în fapt în a propune un tratament al răului prin rău [...], elementul decisiv al unui atare tratament fiind răsfrângerea asupra genului tragi-comediei, ca și asupra discuției despre pastorală.”¹³⁸.

Așa cum afirma Hegel, cele două componente, tragicul și comicul, se întovărășesc pentru a-și anihila reciproc efectele excesivului: evitând catastrofa și sumbrul tragediei, dar și râsul gros al comedie, tragi-comedia notează o poziție intermediară, în bună măsură ambiguă:

„... concilierea mai profundă într-un întreg nou a concepției tragice cu cea comică nu constă în juxtapunerea sau în transformarea reciprocă a acestor contrare, ci în concilierea lor prin estompare reciprocă. În loc să acționeze cu absurditate comică, subiectivitatea se umple de seriozitatea relațiilor meritorii și a caracterelor ferme, în timp ce dârzenia tragică a voinței și profunzimea conflictelor se înmlădează și se

aplanează în așa măsură, încât se poate ajunge la o conciliere a intereselor și la unirea armonioasă a scopurilor și a indivizilor.”¹³⁹.

Izvorâtă din scrierile lui Plaut¹⁴⁰ și dezvoltată în epoca Renașterii, tragi-comedia va consemna o lungă cariera, fiind reper de ghidaj atât pentru adepții curentului *Sturm und Drang*, cât și pentru creatorii dramelor burgheză și romantică sau, mai aproape de noi, pentru autorii expresioniști și ai teatrului absurd, prin excelarea în grotesc și în derizoriu. Tensiunea îngemărării comicului și tragicului îl vor călăuzi pe Ionesco spre creația specială a miezului de secol XX, clasică astăzi, spre un „Teatru abstract. Dramă pură. Antitematică, antiideologică, antirealist-socială, antifilozofică, antipsihologică de bulevard, antiburgheză, redescoperire a unui teatru liber. Liber, adică eliberat, adică fără prejudecăți, instrument de cercetare: singurul care poate fi cinstit, exact și care poate scoate la iveală evidențele ascunse.”¹⁴¹. În *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis remarcă existența a trei criterii de bază cărora tragi-comedia le răspunde ¹⁴²: 1. legătura între comic și tragic țintește amestecul claselor sociale, al mulțimii și aristocrației; 2. acțiunea nu conduce la pedepsirea vinovaților, dar nici la expierea culpei; 3. la nivel stilistic se produce un *mélange* între exprimarea rafinată a tragediei și rostirea vulgară, chiar licențioasă, a comediei.

Intermezzo-ul italian al secolului al XVI-lea reprezintă o altă culme a manifestării manierismului¹⁴³. În secolele al XV-lea și al XVI-lea, în timpul

reprezentațiilor miracolelor au fost intercalate scene laice, cu scopul de a menține vie atenția spectatorilor, marcați (și, poate, plictisiți) de întâmplările biblice evocate. Cu timpul, afirmă John Shearman, au căpătat un rol social, de captare a atenției seniorilor caselor senioriale pentru activități amuzante și sofisticate. La curtea din Ferrara, apoi la Florența și Urbino, aceste intermezzi au început să capete independență, să se constituie ca spectacole de sine stătătoare și să fie reprezentate regulat. Ba mai mult, Grazzini (il Lasca) afirma că: „Odinioară obișnuiam să facem din intermezzi niște servitori pentru commedia, acum însă *commedia* este aceea care servește intermezzi-ilor.”¹⁴⁴. Nunțile importante ale curții erau centrate pe asemenea spectacole laborioase, costisitoare, pline de efecte.

O scenografie prolixă, pentru care se alocu fonduri imense, care alegorice și personaje supranaturale, zei, nimfe, ciclopi, îmbrăcați în costume realizate de marii artiști ai vremii (între aceștia, Vasari și Buontalenti), mașinării complicate, construite pentru o anume scenă, *deus ex machina*, focuri de artificii, „efecte miraculoase”, potopuri și înghețuri, o atmosferă susținută de orchestre cu un număr mare de instrumentiști, cântăreți vocali, dansuri corale, madrigaluri și *canzonette*, la care își aduceau contribuția compozitori ca Marenzio, Corteccia, Malvezzi și alții – toate provocau spectatorilor o surpriză plăcută, îndepărtându-ne, însă, simțitor de ceea ce înțelegem prin teatru. Este suficient să privim desenul lui Vasari pentru costumul personajului Maia, lucrările lui Agostino Carracci, după Bernardo Buontalenti, *Apollo și*

balaurul, a lui Epifanio d'Alfiano, după Bernardo Buontalenti, *Hades* sau a lui Orazio Scarabelli, *Bătălie marină la Palazzo Pitti*, pentru a ne da seama că istoriile înfățișate erau dintre cele mai bizare, aproape mereu fantastice, aluzive, complicate, impunând explicarea lor la încheierea reprezentației sau prin foi volante tipărite: „Într-un mod oarecum extravagant ilustrează surpriza, varietatea, ingeniozitatea ostentativă și specializarea ce erau emblemele manierismului și, la cel care le recepta, pofta nesățioasă pentru spectaculos ce a făcut posibil manierismul.”¹⁴⁵

Odissea lui Hamlet

Epoca elisabetană va reține melancolia printre principalele maladii ale sufletului. De ea nu a rămas străin nici Shakespeare, în scrieri ca *Visul unei nopți de vară* sau *Hamlet*. În cea dintâi, iubirea este transformată într-un soi de „chimie misterioasă”¹⁰⁶, personajele resimțind atracția erotică în urma unei contagiuni provocate la nivelul retinei, prin atingerea pleoapelor ființei dorite cu sucii unei plante numite „floare-de-nu-mă-uita”.

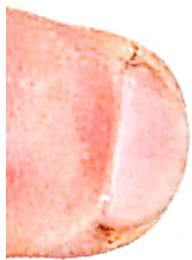
Este suficient să privim spre *Hamlet*, personajul shakespearian care probează aproape fără echivoc discursul unui ciclotimic și gesturile unui manierist, emancipat prin completitudine. El va întâlni spectrul tatălui într-un peisaj nocturn, pe platforma cu parapeturi a castelului Elsinor, unde timpul își dovedește forța erozivă, o forță însoțită de efectele solitudinii, disperării, negării și, în fine, de gândul morții. În fața evenimentelor tragice, eroul adoptă o atitudine disociativă, părțile

probabil, singurul căruia îi accepta recomandările literare, chiar dacă, adeseori, îi trata cu nepolitețe opiniile), dar și în asocierile tatălui la reprezentațiile teatrale londoneze – unde a putut-o vedea pe Eleonora Duse, aspirând, în secret, să ia locul lui D'Annunzio în viața actriței¹¹² – sau, mai târziu, în *Portret al artistului în tinerețe*. La puțin timp de la publicarea recenziei, în vara anului 1900, aflat la Mullingar împreună cu frații săi, Joyce scrie o dramă cu împrumuturi substanțiale din Ibsen, *O carieră strălucită* (piesă pe care o va distruge în 1902, după o severă critică a lui Archer), apoi o dramă în versuri, *Substanța viselor* (din care s-au mai păstrat doar câteva versuri). Având ca suport realitatea însăși, teatrul reprezintă pentru Joyce, în această etapă a creației sale, aparența substanțială a existenței, o modalitate de a accepta viața așa cum e și de a o prinde în formă artistică. Între existență și dramă, autorul întrezărește o coincidență pe care doar stilul clasic o poate garanta.

Dacă Harold Bloom se oprește asupra romanului lui Joyce, *Ulisses*, pentru a vedea în ce fel autorul „reușește să compună un personaj din Hamlet și Ulise prin dedublare: Poldy este atât Ulise, cât și fantoma tatălui lui Hamlet, Stephen este atât Telemah, cât și tânărul Hamlet, iar Poldy și Stephen împreună sunt Shakespeare și Joyce”¹¹³, ni se pare oportună semnalarea unei coincidențe tematice inițiale, mai puțin relevantă de exegeza joysiană, între *Hamlet* și *Portret al artistului în tinerețe*.

Unul dintre topoi fundamentali ai romanului este cel al comunicării artistice: prin mijlocirea *cuvintelor* și a *numelor*, sugerează autorul,

cunoașterea poate fi accelerată. Mai mult, sunetul cuvintelor îi promet lui Stephen Dedalus (și, încă, lui James Joyce) o împlinire a comunicării. Astfel, constată eroul, lumea se alcătuieste din semne, cuvintele călăuzindu-l spre valoarea lor referențială. Numele, ca expresie a predestinării, este supus unui ceremonial al interpretării în aceeași formă în care eroul proustian se iniția într-o cunoaștere imperfectă. Vecinătatea numelui propriu cu cea a constructorului labirintului din Creta îl face pe Stephen să-și amintească, într-o străfulgerare, de fantoma din *Hamlet*:



„Ca niciodată până acum, ciudatul lui nume îi părea o profeție. Atât de fără de timp îi părea aerul cenușiu și cald, atât de fluidă și impersonală atmosfera din propriul lui suflet, încât toate secolele se contopiseră pentru el într-unul singur. Adineauri, se ivise fantoma străvechiului regat danez de sub straiul orașului învăluit în pâclă. Acum, la numele meșterului mitic, i se păru că aude zgomotul unor nelămurite valuri și că vede o formă înaripată zburând pe deasupra valurilor și înălțându-se încet în văzduh.”¹¹⁴.

Semnul reprezintă în mic *semnificatul* unui alt semn, universal, la care nu poate accede decât prin intermediul unei cunoașteri hermeneutice, iar rostirea numelui, făcută într-o cascadă de alte nume, îl implică într-o topografiere a lumii dinafara sa. Interogându-și patronimul, Dedalus se inițiază într-o realitate care este el însuși: „Deschise cartea la pagina albă de după copertă și citi ce scrisese el

acolo: se scrisese pe el, numele lui și unde se găsea. *Stephen Dedalus, Clasa întâi elementară Colegiul Clongowes Wood Sallins Comitatul Kildare Irlanda Europa Lumea În Univers.*"¹¹⁵.

De la început, păstrându-se în așteptare, Hamlet decide să pună sub semnul întrebării semnele care-i apar, pentru a ști pe ce drum să apuce: „Hamlet, / Domn, tată, rege-al Daniei – răspunde-mi, / Ca să nu mor în neștiință!”¹¹⁶. Adresându-se spectrului tatălui, Hamlet hotărăște să așeze adânc în memorie tot ceea ce i-a fost istorisit. Asemenea lui Hamlet, și Dedalus parcurge câteva etape ale cunoașterii, pe care le va teoretiza, raportându-le la conceptele de *epifanie* și *entelehie*. Într-o discuție peripatetică și animată cu Lynch, Dedalus îi explică acestuia sensul imaginii artistice, susținând ideea păstrării ritmului, ca „relație formală estetică de la parte la parte a oricărui întreg estetic sau de la un întreg estetic la o parte sau la toate părțile sale sau de la oricare dintre părți la întregul estetic din care face parte.”¹¹⁷. Procesul perceperii și al reprezentării creației va parcurge, în opinia lui Dedalus (și a lui Joyce însuși) trei pași: cea dintâi, rezumativă, impune detașarea obiectului de lumea exterioară, în fapt, de ceea ce nu este: obiectul este imaginat în integralitatea sa, conferirea unei forme obiectului purtând numele de *integritas* (i.e. integritate): „[...] temporală sau spațială, imaginea estetică este mai întâi luminos percepută delimitându-se pe sine și conținându-se pe sine, proiectată pe fundalul incomensurabil de spațiu sau timp care nu este ea.”¹¹⁸; în a doua etapă, numită *consonantia* (i.e. armonie), spiritul disociază

elementele din care este alcătuit obiectul, expunând articularea și echilibrul lor: „După ce ai simțit mai întâi ce e *un* obiect, simți acum că e un *obiect*. Îl percepi drept complex, multiplu, divizabil, separabil, alcătuit din părțile sale, rezultat al părților sale și însumare a lor, armonios.”¹¹⁹; în cea din urmă etapă, *claritas* (i.e. lumină), este scoasă la iveală chintesența lucrului, într-un soi de *epifanie* parțial adecvată scopului ecleziastic: „[...] descoperirea și reprezentarea artistică a scopului divin în orice lucru, adică o forță de generalizare care ar face din imaginea estetică o imagine universală, ar face-o să iradieze dincolo de condițiile ei proprii.”¹²⁰.

Dar, *epifania* lui Joyce se distinge de cea tomistă (la care autorul face câteva aluzii). Conform metafizicii lui d'Aquino, sufletului intelectual (*intellectus*) se revendică din substanța fiecărui lucru, astfel încât avem, pe de o parte, sufletul, pe de alta, obiectul cunoașterii. Și, dacă pentru autorul lucrării *Summa Theologiae*, epifania precedă rostirea, transferul în cuvânt (în idee) a esenței lucrului luminat, izomorfismul sufletului față de realitatea exterioară, într-un cuvânt, comunicarea, la Joyce devine un mod de înțelegere directă a lumii, prin implicarea sufletului și a minții. Realitatea se descoperă, se reconstruiește și, în fine, ia formă grație artistului care provoacă *epifania*. Excluzând *kinesis*-ul, tragicul întâmplării relevate este predat unei emoții „statice” și aceasta întrucât aici „Spiritul e reținut, înălțat deasupra dorinței sau repulsiei.”¹²¹. Dar forma ultimă a lucrurilor în opera lui Joyce – remarcă Liviu Petrescu – nu este *epifania*, ci *entelehia* aristotelică,

de care autorul s-a apropiat în timpul sejurului parizian din 1902-1903¹²².

Întrădevăr, în scrierile Stagiritului, cunoașterea parcurge etapele observației perceptive (când se relevă aparența sau forma, adică *phainomena*), inducției și experienței, pentru a atinge stadiul prim al lucrului. Și pentru a dezvălui sufletul ca „formă a formelor”. La Joyce, pornind de la *epifania* tomistă, sufletul se mântuie doar prin *entelehie*, printr-o atingere graduală a unor stadii formale și printr-o înțelegere retrospectivă a datelor. Adică prin recuperarea timpului de altădată – timpul ontologic –, când s-au petrecut lucrurile însemnate, culpele și faptele juste, cele care, în *Ulisses*, îi vor reclama eroului înțelegerea potrivită a raportului între vârste, între sine și tată. Din perspectiva fiului, *Portret al artistului în tinerețe* poate fi privit ca debut al cunoașterii, ca început al înțelegerii a ceea ce tatăl deja împlinise:

„Ceea ce fiul încă nu are cum să știe despre sine, întrucât aceasta există în el numai ca simplă potențialitate – el poate descoperi la tatăl său, ca simplă actualitate. [...] Relația tată/fiu contribuie la înfăptuirea unei anumite circularități temporale, la o unificare a ceea ce timpul desparte; deosebirea dintre « tată » și « fiu » nu este, în fond, decât doar o deosebire de modalitate ontologică: în vreme ce „fiul reprezintă sufletul existând ca devenire, « tatăl » reprezintă sufletul existând în chip absolut.”¹²³.

În acest fel, putem înțelege ultimele cuvinte ale romanului *Portret al artistului în tinerețe*, ca

invocare a mitului dedalic și ca necesară și peremptorie prezență a celui ce și-a privit fiul prăbușindu-se cu aripile arse. Doar că, la autorul irlandez, fiul este cel care se proiectează în rolul tatălui, deplângându-l: „Bătrâne tată, bătrâne meșter, fii-mi prielnic acum și pururea.”¹²⁴. Tot astfel, în opera lui Shakespeare, tatăl reprezintă un inspirator al creșiei.

Ajungem, în acest chip, la romanul *Ulisses* – în decorul Bibliotecii Naționale din Dublin, în jurul orei două – și la episodul interpretării critice, cu totul originale, a teatrului shakespearian, când Stephen atinge vârsta maturității și, deci, a tăriei sufletești și a putinței de a cunoaște mesajul ascuns al lucrurilor. Înțelesul pe care Joyce îl dă opțiunii lui Shakespeare e acela că dramaturgul s-ar fi recunoscut în Duhul regelui Hamlet, în timp ce prințul ar fi intrat în rolul fiului dispărut al autorului. Dealtfel, știm din biografia din 1709 a lui Nicholas Rowe că, foarte probabil, Shakespeare a interpretat în propria sa piesă rolul stafiei¹²⁵. Ideea a fost preluată de majoritatea exegeților, între care Anthony Burgess, care, în eseu-roman *Shakespeare* își imaginează urcarea pe scenă a dramaturgului:

„Se apropie de trei după-amiaza și Oamenii Lordului Șambelan se pregătesc de premiera absolută cu *Hamlet*. [...] Mai e acolo și Will Shakespeare, care se pregătește pentru rolul Duhului. La treizeci și șapte de ani, e destul de cărunț; nu are nevoie de prea multe artificii pentru părul din ce în ce mai rar și pentru barbă. [...] Rolul acesta al Duhului îi amintește de câtă moarte a avut parte – anul acesta, tatăl său, nu cu

mulți ani în urmă, fiul. El însuși, un tată viu, se pregătește să joace rolul unui tată mort Fiul în viață din piesă poartă un nume aproape identic cu cel al fiului care a murit. Ciudate lucruri.”¹²⁶.

Așadar, teza exprimată de Stephen Dedalus, în ciuda faptului că însuși personajul se îndoiește de ea (și, poate și Joyce), a făcut carieră, luminând straturi subterane ale vieții artistului și ale personajelor piesei. Scopul imediat al teoriei lui Stephen a fost acela de a-și contraria, ironic, auditoriul, de a crea perplexitatea înțelegerii, de fapt, de a-și rosti sfidarea față de bigotismul moral, față de erodarea conceptelor pure.

„Doar oamenii sunt decadenți...”

Întrebarea: „Cum putem pune în scenă realitatea?” este urmată de o alta, care aparține câmpului filosofiei: „Cum putem cunoaște realitatea (i.e. adevărul)?” Și, întrucât creația manieristă nu privește spre natură, ci spre reflexele ei, spre arta căreia îi aparține, tradându-și funcția metaexpresivă, va lua ca reper *Ideea* sau *desenul interior*. În acest fel, lumea este eschivată, cu intenție sau nu. Suprapunerea timpului trecut și a timpului prezent, din dorința de a păstra adevărul lumii reale, a sensibilului, dar și dintr-un imbold de a rafina forma spectacolului, gesturile, mimica, mișcările și dicția actorilor, sfârșesc în revitalizarea unui manierism asumat lucid și fără temeri.

Spectatorul teatrului manierist nu poate rămâne indiferent în fața unei reprezentări ce pare să-și schimbe fără încetare chipul. Instabil ca

expresie, teatrul își pierde echilibrul, fixându-și greu ancorele într-o tărâm șovăielnică, atât de neclar în repere, față de cel stabil, al lumii clasice. Actorul teatrului manierist a fost impus, cel mai bine, de Antoine Vitez, prin procedeele sale de refacere „arhaică” a scenei. Ca urmare, se recurge, cel mai adesea, la formule paradoxale, la anamorfoze, la o compoziție cu perspective neclare, pe scurt, la oprirea atenției asupra figurativului. Dar și acesta „își pierde siguranța și unitatea pentru a deveni fragment și, mai curând decât figurativ, « curbă înspre figurabil ».”¹⁴⁶. Însăși apariția sa pare insidioasă, expunându-și fantezia, prețiozitatea și ne-naturalul abia într-un târziu, când orice opoziție devine inutilă. Prezențele scenice, personajele sunt încărcate cu o energie nebănuită, capabilă să schimbe radical și în orice clipă orizontul de așteptare al privitorilor săi¹⁴⁷.

Principiul deformării la care a recurs regia și mișcarea scenică a secolului XX – limpede demonstrată de Grotowski sau Kantor, dar și de Planchon sau Vitez – se regăsește în *serpentinata* secolului al XVI-lea, iar aceasta din urmă, în studiile renascentiste ale lui Leonardo da Vinci. Teatrul susține, de acum, *idei* antinaturaliste, experimentând, în fața unor oglinzi concave, scene din viață și apărând artificii ca unică modalitate de ieșire din real și de plonjare într-un spațiu imaginar. Lumea nu mai este *prezentată* spectatorilor, ci *re-prezentată* ostensiv, ceea ce întărește ideea atingerii climaxului teatralității în spectacolul manierist.

Corpul actorului, în toate posturile sale reprezintă un semn cu un mare grad de semnificare,

devine o „hieroglifă”, asemănătoare interpretului de teatru oriental, kabuki, nō sau kathakali, dar „la actorul manierist nu este vorba de a fi grațios, ci de a incarna starea de grație. Dacă vrea să fie grațios, riscă să nu fie decât micos, previzibil, steril, în timp ce căutând să parvină la starea de grație, revelă jocul nervilor și străfulgerări al frumosului, face joncțiunea dintre efemer și etern.”¹⁴⁸.

Două imagini, două chipuri ușor înclinate, cea a *Madonei cu gâtul lung* și a actorului Bandō Tamasaburo, *onnagata*¹⁴⁹, într-o oglindire reciprocă, îi dezvăluie lui Georges Banu exemplaritatea manieristă¹⁵⁰. Decadența, pe care actorul însuși o invocă și care-i apare ca imperios necesară artei teatrului, întâlnește manierismul și criteriile *manierei* de condiționare a frumosului:

„Ne putem machia fără constrângeri și asta-i grozav – afirmă Tamasaburo. Ne putem înroși buzele și asta e din nou foarte bine. Pentru a realiza acel ceva artistic, trebuie să fii decadent, să treci dincolo de cotidian. Însă doar oamenii sunt decadenți, niciodată natura. Nici animalele. Putem spune că războiul este o decadență a societății, însă eu o prefer pe cea a artei.”¹⁵¹.

Corpul, pentru *onnagata* are valoarea unui obiect de artă, își conservă naturalul și, pe de altă parte, se îndepărtează de el, urmând criteriile frumosului și ale unui *disegno interno*.

La Tamasaburo, manierismul apare din dorința de a-și iluziona spectatorii prin mișcări, gesturi și atitudini artificiale și în efortul de a reda principiile femininului prin intermediul propriului

corp. Prezența sa invită și invocă imaginația, care nu mai este, ca la Platon, un simplu amestec de senzații, ci o activitate de re-figurare a unei lumi reale sau, cel puțin, posibile. Este, fără nicio îndoială, un teatru construit pe artificii, dar unul care transferă mișcările corpului într-o vie *figura serpentinată*. Inautenticul își pierde orice semnificație aici. Esențiale pentru actorul japonez sunt atitudinile, posturile, „desenul” mișcării:

„Tamasaburo – scrie Georges Banu – pozează și pozele sale sunt memorabile. Ele revin toate la acest manierism japonez, tardiv, care încarnează faimoasele stampe de ukyo. Aceeași subtilă ondulație, același gust pentru descentrare, aceeași îndoire a genunchilor, deoarece acest onnagata de geniu, am spus-o, face să renască amintirile artei (uneori chiar le citează) și totodată dă naștere unor fotografii virtuale: plasticitatea sa îl face fotografiabil în fiecare clipă. Mental fotografiabil.”¹⁵²

Jocul actorului reprezintă o succesiune nesfârșită de imagini ce se ținut în memorie și sunt asemenea unor note muzicale fixate pe portativ: fiecare își prezervă identitatea, fiecare are „sunetul” său, însoțindu-se reciproc, simțindu-se reciproc, folosind *poza* (manieristă!) ca singură posibilitate de a prinde sublimul în formă. Interpretarea este mai puțin interesată de firul epic, care își are cursul său firesc, recognoscibil, cât de rescriere a unui cod teatral moștenit. Or, în timp ce gesturile și mișcările corpului sunt riguros elaborate, urmând trasee de neocolot, chipul

actorului, în întregime machiat, ștergând urmele masculinității, pare detașat, slujind într-un mod curios dansului. Importanța, în dansul lui onnagata, ca în toate artele manieriste, cade pe mâini:

„Jocul mâinilor – scrie Claude-Gilbert Dubois în studiul său dedicat manierismului – constituie un limbaj complet, cu sintagmele sale, metaforele sale, antitezele sale, desenele sale, care fac din retorica mâinii una dintre cele mai bogate din câte există [...]”¹⁵³.

Manierismul include, iar, decadența, adică arta surplusului îi susține intențiile. În *Sagimuse*, Tamasaburo cultivă, prin rescrierea gestuală a feminității, „trezirea” la o realitate străină de cea pe care o știm sau măcar o imaginăm. În istoria fecioarei transformate în spiritul *heron* și reîntoarsă în trupul frumoasei fete de la oraș, în „imaginalul” unei povești care citează, parcă, dansul sacru inițiat de preoteasa Okuni în sanctuarul din Izumo, sunt redată, ca într-un tablou manierist, pacea interioară și tumultul expresiei. Refăcând portretul ideal al unei femei, Tamasaburo se distanțează de sine – într-un mod asemănător celui impus de Brecht în teoria sa –, folosindu-se de gest și mișcare (celebră fiind poziția „ebizori mie”) aidoma pictorului de penelul său, nu reprezentând-o, ci sugerându-i esența. Ajunsă într-o lume obscură, tânără a adus cu sine doar mâhnirea ce-i întunecă inima și furia legată de sentimentele ce i-au fost înșelate. Folosindu-se de slăbiciunile și imperfecțiunile proprii pentru a exprima ceea ce simte, onnagata joacă rolul unei

femei cu ochii și simțămintele (și, deci, cu mijloacele) unui bărbat.

Apelând la artificii referinței, ca în arta manieristă, mișcările actorului sunt un „potpuriu” de gesturi cotidiene ce se relevă reciproc, ceea ce le face mult mai ușor de înțeles decât cele ale altor arte scenice tradiționale, nô, kyogen sau bunraku. Dansul este pentru Tamasaburo felul special de „rostire” a lucrurilor pe care nu le poate spune, a celor obscure sau greu de înțeles, a „cifrului”¹⁵⁴, ar spune Georges Banu: fără să încerce să învingă gravitația (ca în teatrul-dans occidental) și păstrând un contact permanent cu pământul, dă senzația că zboară. Atunci când spectacolul impune prezența cuvântului – afirma Tamasaburo într-un interviu – , acesta este ales cu atenție, rostit cu o voce înșelătoare și inclus în ansamblul reprezentației ca o secvență de film într-un montaj.

Așa e, manieristul rătăcește pe culoarele unui labirint, atras de viziunile proprii și de un imaginar căruia caută să-i afle sensul. Totuși, el nu se preocupă de adevărul celor reprezentate, ci de „utilitatea” lor subiectivă, de efectul pe care-l poate crea, pregătind, totodată, persuadarea și stupoarea spectatorilor. Acum, pare evidentă apropierea tehnicii manieriste de jocul anamorfotic, cel care „răstoarnă elementele și principiile perspectivei: în loc de o reducere la limitele vizibile, este o proiecție a formelor care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat.”¹⁵⁵. Anamorfoza necesită un unghi „subiectiv” de receptare a operei, un unghi care-l apropie emoțional pe spectator de

creația care i-a fost încredințată spre semnificare și, în cel mai înalt grad, de intenția și dispoziția creatorului. Sintonia presupusă a celor doi, creatorul și spectatorul, reconsideră gestică manieristă ca revigorantă a unei teatralități aflate în pericolul de a se risipi printre datele concretului scenic.

Păpușile Bunraku

În teatrul păpușilor Bunraku, se regăsesc, în cea mai înaltă formă, principiile unei *arte totale*. Să ne reamintim că Bunraku¹⁵⁶ își are originea în teatrul de marionete ivit, în Japonia anului 1595, sub auspiciile teatrului sacru și a cumulat elementele a trei arte distincte: arta marionetelor (*Ningyô*), arta recitativului (*Jôruri*) și cea a instrumentelor de coarde Shamisen. Amploarea acestei forme de teatru popular se va simți în secolul următor, în așa-numita eră *Genroku*. Cea dintâi, *Ningyô*, a fost importată, în secolul al VIII-lea, din China, însemnând, la rândul ei un amestec de elemente distincte: dansuri, jonglerii, muzică etc., la care se alătură, desigur, mânăuirea marionetelor de către artiștii ambulanți¹⁵⁷. *Jôruri* – termen preluat din celebra baladă *Romanul prințesei Jôruri* – este constituit din cântece ce beneficiază de elemente dramatice, acompaniate de instrumentele *shamisen* (cele care au înlocuit lăuta *biwa*, instrument cu 4-5 corzi, provenit din Asia Centrală). În momentele narative, sunt descrise spațiul, timpul, acțiunea, dispoziția sufletească și morală a personajelor și se fac comentarii. În schimb, părțile dialogate sunt cântate sau psalmodiate de către recitator, în timp

ce păpușile sunt mânuite lent, luând posturi sugestive. Mânuiitorul are ca scop să-și conducă păpușa spre acele ipostaze care să redea cu forță expresivă imaginea prezent-mitică a personajului incarnat.

În *Imperiul semnelor*, Roland Barthes dedică teatrului oriental câteva pagini pe care le evocăm ca emblematice. În teatrul occidental, marioneta ne apare ca imagine răsturnată (ironizată!) a ființei, ea „însuflește neînsuflețitul, însă numai pentru a-i manifesta mai bine degradarea, nemernicia inerției sale”¹⁵⁸. În teatrul european, paiața își afirmă neîmplinirea, *mortalitatea*, adeziunea precară, nesinceră la forma „vieții”; în fapt, ne atrage atenția asupra vitalității actorului, absent, întâlnit altundeva.

În Capitolul „Cele trei scriituri”, întâlnim o superbă descriere a păpușilor Bunraku, proprii teatrului japonez de marionete. Interesant este faptul că Barthes vorbește despre aceste păpuși abia apropiindu-le de jocul teatral. Și asta, în măsura în care amintesc de un decor „ca [s.m.] la teatru”¹⁵⁹ și prin ceea ce ele se identifică pentru „a exprima textul”¹⁶⁰, adică pentru a-i reda esența. Prin voce și cânt, interpreții de *shamisen* (narratorii) rostesc ceea ce marioneta expune prin gestul impus de manipulator (exemplificând, parcă, efectul brechtian al distanțării). Barthes insistă asupra rolului secundar al vocii, însă asupra unui rol ce caută să dezvăluie textura ființei, rețeaua subterană, complexă, indicibilă a emoțiilor. Între act și gest se deschide o cezură de neocolit. Astfel, Bunraku „separă actul de gest: el arată gestul, lasă actul să

se vadă, expune în același timp arta și munca, rezervând fiecăreia scriitura ei”¹⁶¹. Gestul – copie infidelă a vocii – își câștigă independența, reprimând semnele adeziunii, ale repetiției, exercițiul metaforei. Excluzând improvizația, spontaneitatea, Bunraku ne reamintește că „niciunul din protagoniștii jocului nu poate să ia pe cont propriu ceea ce nu scrie de unul singur”¹⁶². Teatrul de marionete japonez a înțeles că naturalul corpului face imposibilă afirmarea „frumosului”: „corpul său [al actorului – n.m.] se vrea de esență fiziologică și nu plastică”¹⁶³, afirmă Roland Barthes.

5.4. Deconstructivismul

Izbânzii repurtate de critica „tradițională”, de decelare a unor structuri (textuale, artistice etc.) originare, coerente, generatoare ale unui sens lizibil și unitar, i se opune demersul deconstructiv. Din perspectiva acestuia, interpretarea devine reticentă față de orice încercare de a închide într-o formă semnul, ca și față de presupuziția existenței unui unic sens atașat semnului; din chiar miezul analizei, *semnificatul* este, astfel, îndepărtat, spart, în măsura în care dincolo de *prezența* scenei, în spațiul *exteriorității* și al unei generalizări arbitrare, sensul ne apare ca pură și gratuită construcție logocentrică:

„.... ar trebui, din acest moment, susține Derrida, să afirmăm că una din tezele – există mai multe – înscrise în diseminare este tocmai imposibilitatea de a reduce un text ca atare la efectele lui de sens, de conținut, de teză sau de temă”¹⁶⁴.

Pe suportul acestor argumente, atuul reprezentației teatrale nu ar mai consta în distilarea unei acțiuni cu succesiune logică, întrucât se cascadează o prăpastie între ceea ce scena oferă și ceea ce încercăm să extragem din „lectura” spectacolului. Vizualul deconstructiv ne acomodează cu un imaginar contradictoriu – i.e. *intraspectacular* –, figurat în forma unei opere fasciculate, anamorfice, ori chiar dicroice¹⁶⁵. Interpretarea ar deveni, în acest caz, un proces selectiv de surprindere în formă [sic!] a momentelor de detașare, de întrepătrundere, de schimbare, de abatere, de substituie, de deturnare și mai puțin de confirmare a unor tranzacții culturale recognoscibile. Pe scurt, creația teatrală își câștigă autonomia, desigur în forma unei diferențe lucide între sensul reprezentației și ceea ce aceasta *expune*. Ceea ce am numit „lectura” reprezentației stabilește un pod între evidența ilustrativă și detaliile, enigmatice, camuflate cu sau fără buna știință de creatorilor scenici. Însă, subliniem, nu pentru a da un sens imaginii sau pentru a dicta un stil, ci pentru a marca diferența, incongruența, indicibilul expresiei. Cu alte cuvinte, cea care ne obsedează, *deschiderea*.

Însă, printr-o critică deconstructivă nu sfârșim într-un haos al interpretării sau într-o *suprainterpretare* (v. *infra*) și nu facem ca reprezentația să semnifice orice consideră spectatorul că semnifică. Dimpotrivă, deconstrucția impune o responsabilitate (o etică!) deplină a interpretării reprezentației, cu un singur amendament, prin care este respinsă utilizarea unui „manual de utilizare” normat al *logos*-ului teatral și transmiterea sa univocă în timp

și spațiu¹⁶⁶. Responsabilizarea ține de asumarea propriei interpretări ca interpretare proprie și nimic altceva. Spectatorul ar vrea, doar, să fie atenționat asupra filigranului abia perceptibil, apărut din întâlnirea elementelor eticii cu cele ale dramei invocate.

Urmând demersul lui Hillis Miller din *Etica lecturii* (1987), să aruncăm o privire asupra unui exemplu de implicare etică în arta scenei: momentul metaexpresiv al reprezentării *piesei încadrate* sau *teatrului-în-teatru*, unde creația, sfidând impostura retoricii, se întoarce asupra sieși, evaluându-se, și unde putem stabili o corespondență între atitudinea personajului spectator și reacțiile spectatorului real. O primă evidență este cea a dedublării ființei umane ce decide să declanșeze „lectura” spectacolului, adică să privească, să asculte și să rămână în contact cu o istorie înfățișată în formă dramatică. Or aceasta naște o serie de întrebări: putem vorbi de o analogie între opțiunile celor doi și, mai mult, putem configura o influență reală a legii morale ce străbate sala spectatorilor asupra mecanismelor de reprezentare a acțiunii dramatice? În ce măsură putem interpreta intruziunile etice ale actului scenic ca subterfugii sau artificii ale normelor sociale? (În orice caz, nu ne putem îndrepta spre o validare a suprapunerii celor două; altminteri, teatrul – și arta, în general – nu ar avea decât un rol repetitiv, inutil în economia vieții.) Pe de altă parte, care este spațiul în care acționează o atare sentință a eticii? Cine sunt cei care preiau sugestiile enunțate? Ce implicații declanșează responsabilizarea etică? Fiecare

segment al reprezentației se oprește în manieră identică asupra momentului critic al eticii receptării spectacolului, făcând transparentă o teleologie cu „punct de fugă” comun? În fine, sub ce formă se întrupează etica spectacolului de teatru?

În scenele de „teatru în teatru” (ca și în *aparté*, de altfel, sau în monolog, unde publicul, prin potențarea intersubiectivității, este „implicat” într-un dialog disimulat), actorul îmbracă haina spectatorului real, ba chiar își suprimă, pentru o clipă, interlocutorul, pentru a se privi pe sine și pe ceilalți, totodată dinafara și din miezul istoriei, inaugurând momentul etic al receptării spectacolului și întrezărind justa interpretare a enunțului teatral. Această abandonare între paranteze a *celuilalt* mărturisește, cel puțin în parte, posibila alterare a competenței spectatorului real în înțelegerea, fără adausuri și fără suprimări, a sensului unic al întâmplării: față-n-față, eroul și privitorul său își declară simpatia și, totuși, imposibila recunoaștere reciprocă. Există mereu, dincolo de declarațiile fățișe, de vizibil, de ostentare, un crâmpei nespus, o tăcere care, ea însăși, aparține jocului dramatic. Așadar, discursul etic își pierde suflul dincolo de verosimilitatea enunțului, chiar dacă, în mod straniu, se preocupă de ceea ce impune diferența și nu asemănarea.

Etica reprezentației teatrale – a celei de astăzi, dar, dacă privim cu atenție, a celei dintotdeauna – exersează discriminarea sau, ca să folosim un termen îndelung uzitat, *acțiunea dramatică*, printr-o dispută a intersubiectivităților și a tăcerilor. Or, dacă în teatru raportarea la etic nu se poate realiza în afara

acțiunii, aceasta se datorează caracterului pur, originar al conflictului. Aceasta ne permite să presupunem un loc comun de naștere a acțiunii și a legii morale. Izvorâte dintr-un timp fără timp și dintr-un spațiu fără detalii, acțiunea și legea morală s-au văzut nevoite, pentru a se alipi existenței umane, să adopte artificiiul temporalizării (al duratei, în sens bergsonian) și al spațializării formale. Acum, putem înțelege de ce atașamentul nostru față de un Oedip nu este garantat de personajul Oedip, ci de legea morală căreia Oedip îi pune în lumină detaliile și pe care, neputând altfel să-i dea contur, o exemplifică, în profitul tentării și sfidării (chiar fără voie a) voinței zeilor: eu, spectatorul, accesez legea morală, comparând-o cu atitudinile proprii și delegând protagonistului acele acțiuni cărora nu le-am dat curs din respect față de însăși legea morală¹⁶⁷. Sau, dimpotrivă, lăsându-mă purtat pe talazurile unui destin tragic, mă purific de neadecvarea la legea morală și, investind din nou actorul-personaj cu datele concretului, suport consecințele anarhiei. În termenii unei gramatici teatrale, devenit efect al unei acțiuni primordiale și al unui principiu moral universal, actul scenic poate fi înțeles ca „apozitie” necesară înțelegerii adecvate a ceea ce *trebuie* insul să facă sau ce nu trebuie să facă pentru a nu eșua în albia haosului și a unei individualități străine firii sale. Această modalitate prin care teatrului i se garantează o rezistentă ontologie literară poate fi șansa pe care noi toți o putem accesa din dorința de a ne retragem – mental, ce-i drept – într-un loc paradisiac, cu totul protector, în căldura și siguranța acelei case a

amintirii-vis, amintite de Gaston Bachelard în *Poetica spațiului*?

În scena de „teatru în teatru” din *Hamlet*, Shakespeare își conduce eroul spre sala spectatorilor de unde, privind și confruntându-se *mediat* cu exemplele vieții, învață, transformându-se din personaj dramatic, indecis, într-unul tragic, neclintit în hotărârea de a-i pedepsi pe cei vinovați de moartea iubitului său tată. Chiar dobândind însemnele personajului arhetipal, Hamlet nu se poate confrunta singur și în chip direct cu legea la care face recurs. Acțiunea dramatică – acțiunea teatrală sau, mai bine, *teatralitatea* – reprezintă veriga ce face din durată un *continuum* și din locul scenic un *pretudindeni*, suprapune „aici și acum” peste „acolo și altădată”. Hamlet nu are cum să fie imparțial și obiectiv, dar, prin delegare și în chip figurativ, chemând în scenă interpreți dispuși să reprezinte „ficțiuni”, poate să întrerupă cursul neclar al „istoriei” și să surprindă adevărul despre cele întâmplare, jucate prea bine de trupa de actori adusă la curte:

„Acum e ceasul nopții cel vrăjit,
Când cască țintirimele, când iadul
Duhnește molimi spre pământ; acum
Aș fi în stare sânge cald să sorb,
Să făptui grozăvii de care ziua
S-ar îngrozi.”¹⁶⁸.

Structura *piesei încadrate* și, prin extensie, toposul *teatrului lumii* sunt mărturia fiabilizării legii morale, prin atitudinea celui pe care-l numim spectator și care privind se privește pe sine.

Dacă hegemonia actului scenic – logica și vigoarea sa ca intenție de a surprinde „comportamentul uman și consecințele sale”¹⁶⁹ – este datoare întâlnirii cu norma cetății, atunci acțiunea dramatică poate viza doar o promisă și mereu amânată apariție a eticului, apariție nemijlocită, surprinsă în chiar căușul izvorului ei¹⁷⁰. Ipotetica ivire (am fi tentați să spunem: nălucire) a expresiei prime și ultime a eticului ar împinge spectatorul spre un comportament ubicuu și liber asumat și, încă, spre ceea ce Karl Jaspers a numit *culpă metafizică*:

„Există o *solidaritate* a oamenilor ca oameni, care determină co-responsabilitatea fiecăruia pentru orice nedreptate din lume, îndeosebi pentru crimele comise în prezența sa sau de care avea conștiință. Dacă nu fac tot ce îmi stă în putință pentru a împiedica crima, sunt și eu vinovat. Dacă nu mi-am pus viața în joc pentru a împiedica uciderea altuia, ci am asistat pasiv la acest act, atunci mă simt vinovat într-un mod care nu poate fi înțeles adecvat din punct de vedere juridic, politic sau moral. Simplul fapt că mai trăiesc, după ce a fost comis un atare act, mă apasă ca o vină de neiertat.”¹⁷¹.

Întrezărind șansa de a surprinde o „acțiune autentică”, dar fiindu-i imposibil să se conformeze unei impuls etic generalizat, spectatorul apelează la un subterfugiu, adoptă tehnica actorului stanislavskian, experimentează resursele imaginarului, acel „ca și cum” care „stă la începutul fiecărei creații” și care „ne trece din realitate în singura lume în care se poate săvârși creația”¹⁷²; spațiul ficțiunii. În



perimetrul acestui nereal – prin coborâre în sine, prin reverie, prin fantasmare? –, creat de actor și validat de spectator, este verificată calitatea de sinecdocă a actului scenic, întreg și parte a unei acțiuni ce susține legea morală. Apoi, „lectura” scenică se transformă într-un gest de revizuire a datelor etice ale creației, printr-o prefacere paradigmatică, de adâncime, de privire *diferită*, analogică, asupra aceluiași. Dar unde și când întâlnește norma actul scenic? Probabil în locul și clipa tranzacției dintre imaginar (ca imagine neschimbată și coerentă) și legea morală universală. Momentul eticii receptării reprezentației teatrale colectează acele „răspunsuri” care se dovedesc a fi neîngrădite, oferind spectatorului câmp liber ulterioarelor decizii ideologice, culturale etc. Pentru noi, prin eticizarea receptării teatrale (și, în fapt, a oricărei creații artistice) se validează istoria sau, mai precis, istoricitatea: se umple golul dintre evenimente, care, altfel, supuse izolării, oricâtă însemnătate le-am da, și-ar epuiza resursele viețuirii. Perenitatea istoriei constă în prelungirile născute din sine (în efectele sale), în chiar momentul săvârșirii faptelor. Așadar, vorbind despre sine, implicând funcția metateatrală a limbajului scenic, reprezentația vorbește despre istoria în care își găsește locul.

Imaginarul actorului, imaginarul spectatorului, în fine, imaginarul spectacolului de teatru alături și adeseori suprapun cerințele eticii (ale unei, să-i zicem, „morale universale”, chiar dacă acum termenul ni se pare ușor nepotrivit) cu cele ale normelor precipitate în situații comune, reale.

Privind lucrurile din unghiul opus, anecdotica în care se pierde spectatorul, pentru a-și verifica – a-și confirma sau amenda – atitudinile și comportamentul propriu, reprezintă forma *in nuce* a unui imaginar original, de unde au izvorât cândva primele *imagini* și, odată cu acestea, legea morală¹⁷³. Atât codul social, politic, cultural etc. sau legea morală unificatoare a celor dintâi, cât și imaginarul căruia îi dă curs actorul sau îi confirmă privirea spectatorului, servesc drept reprezentări ale unui ireal care nu și-a găsit forma în lumea factuală: teatrul se poate defini ca *invențiune* (ca minciună, am vrea să spunem) ce năzuiește la rostirea unor depline adevăruri.

Prin imaginarea unui *ceva*, creatorul și privitorul său fac posibilă istoria, adică înlănțuirea logică a faptelor de la începutul celui dintâi *act* până la cel din clipa prezentă, în măsura în care *asemănarea* este pusă pe seama atașamentului față de legea morală, iar *diferența* (*diferanța*, ar spune Derrida) pe cea a retragerii spre legi particulare, recognoscibile doar de cei cărora codul le-a fost insuflat și tradus fără erori. Așadar, adeziunea spectatorului la socialul căruia îi aparține și împlinirea legii morale constau într-un acord cu potagonistul, liber asumat, asupra *imaginarului* căruia urmează să-i dea formă și sens. Constituit în mic, „irealul” scenei poate aminti, cu deplină ușurință, de imaginea unui început zămisitor a toate, iar, printr-un „ca și cum” stanislavskian, actorul și publicul său conservă, în formă paradigmatică, începutul și destinul ființei umane. Mai mult, nu putem vorbi de arbitraritate în

demersul deconstructiv, în sensul în care abstragerea unei singure secvențe ar transforma spectacolul într-o reprezentare greu „lizibilă”, adică de neînțeles.

Ținând seama de faptul că, de regulă, reprezentarea are ca suport textul unei piese, cu alte cuvinte o întâmplare narată în formă dialogată, putem remarca existența unui binom constituit, pe de o parte, din elementele povestirii, pe de alta, din rezoluțiile eticii: „etica este cea care se află într-o relație specială cu acea formă a limbajului pe care o numim narațiune.”¹⁷⁴. Totuși, nu există o coincidență între demersul moral și fondul tematic al spectacolului de teatru, oricât de imperios este anunțată prezența unor topoi din spațiul eticii. Iar, dacă acceptăm presupозиția că „lectura în sine este o muncă extraordinar de dificilă”¹⁷⁵, atunci putem spune că „lectura” scenei obligă la un efort înzecit, datorat asaltului unor imagini în mișcare și unei realități ce nu poate fi contestată – cea a reprezentăției. În centrul preocupărilor ce privesc responsabilizarea morală, afirmă Miller, se impune *necesarul*, un „trebuie”; în absența acestuia, interesul etic pare inutil și, mai mult, lasă deschise porțile unei interpretări lipsite de vreo constrângere:

„În orice moment etic există un imperativ, un « trebuie » [...]. Dacă reacția nu este motivată de necesitate, întemeiată pe un « trebuie », dacă există libertatea de a face orice ne place, de exemplu a face un text literar să semnifice ceea ce ne place, atunci reacția nu este de natură etică [...].”¹⁷⁶.

„Momentul etic” al imperativului „trebuie” este asemănător cu cel al receptării invizibilului (al non-locului, ar spune Jean Baudrillard), al unui irezistibil *Aleph* borgesian, al reconfigurării universului într-o imagine punctuală, al reprezentării unei „înlănțuiri infinite”, ce ocupă „același punct, fără suprapunere și fără transparență”¹⁷⁷, distilând opiniile și deciziile (morală) dramaturgului, regizorului, actorilor, scenografului etc., contopite cu reacțiile spectatorului, un spectator incitat, amuzat, distanțat sau implicat intim în istoria re-creată. Decizia etică legată, pe de o parte, de coordonatele mizanscenei, de grila jocului teatral, pe de alta, de „răspunsul” spectatorilor la ceea ce scena le oferă, nu se traduce oare ca efect al *identificării* spectatorului cu destinul personajului sau, dimpotrivă, ca rezultat al unei *distanțări* compensatorii? Iar acest lucru nu ne întoarce spre marile teme ale teatrului, spre cele exersate în teatrul Greciei clasice, în operele lui Eschil, Sofocle, Euripide? Și nu au fost justificate pe deplin în *Poetica* lui Aristotel?

Deconstructivismul teatral își are rădăcinile în „forța eliberatoare” a constructivismului rus din primul deceniu al secolului trecut, în operele „în relief” ale lui Vladimir Tatlin și în *Programul primului grup de lucru al constructiviștilor*, redactat de Aleksandr Rodcenko și Varvara Stepanova, dar mai ales în creațiile scenice ale lui Tairov și Meyerhold. Dincolo de impregnarea politică discutabilă, constructiviștii ruși au înțeles că „spațiul și timpul sunt singurele forme pe care se

poate clădi viața și de aici trebuie să înceapă construcția artei.”¹⁷⁸.

Pentru început, constructivismul a avut un efect imediat asupra spectacolelor de la Bauhaus¹⁷⁹ și asupra creației lui Kandinski din perioada 1922-1933, fiind remarcabilă maniera geometrizantă a „compozițiilor” sale scenice. Tot astfel, putem repera o apropiere de *neoplasticismul* lui Piet Mondrian, în dorința acestuia, elaborată în 1922, de a crea o nouă formă de spectacol, prin construirea „în mod separat și succesiv a unor planuri rectangulare colorate și non-colorate.”¹⁸⁰. În acest sens, remarcând implicațiile artei abstracte în spectacolele de teatru ale primelor decenii ale secolului XX, Didier Plassard afirmă:

„... reforma regiei, care tinde spre organizarea plastică a dramei și [...], urmând visul wagnerian al unei sinteze a artelor, nu poate decât să convingă avangardele să meargă mai departe, pe același drum, și să definească scena ca un focar de imagini vii, unde muzica ia formă în spațiu, iar pictura se diluează în timp.”¹⁸¹.

În spectacolul deconstructiv, întoarcerea spre formele tipice ale teatrului constructivist este legată, în mod necesar, de o pertinentă analiză structurală.

Niciunde, în secolul XX, deconstrucția nu e atât de limpede exprimată ca în spectacolele lui Robert Wilson. Modelul spectacolelor sale constă în compoziții arhitecturale care, tinzând a umple și exceda scena, sunt supuse unei deconstrucții elaborate, pedante uneori. Rezultatul nu este, nici pe departe, un alt edificiu scenic cu parametri



închiși sau o disimulare a celui precedent, ci o construcție ce-și așteaptă o nouă panoramare, cu intenția de a pune în lumină contradicțiile, „neliniștea” formelor și a spațiului¹⁸². Deconstrucția teatrală – a lui Wilson prin excelență – se oprește la limita intrării pe tărâmul metaforei (al concretizării metonimice), însă nu cu scopul de a realiza o scenografie originală sau de a exploata temeiul *princeps* al gândirii scenice. La Bob Wilson, volumele imense, greoaie, inexpresive sunt supuse *decompoziției*, pentru a utiliza o variantă a termenului „deconstrucție”¹⁸³, ca în *POEtry*, spectacol realizat la Thalia Theater din Hamburg, în anul 2000. Elementele exterioare, formale, ale unor construcții geometrice din teatrul constructivist al anilor '20 sunt tratate diferențiat și, în acest fel, putem spune că transcend realitatea.

Dar, teatrul nu ne apare ca simplă producție subsecventă – și, deci, tautologică și cu autoritate incertă – a unui real suficient sieși. Teatrul (și, în fapt, orice producție artistică) aspiră la depășirea unui atare stadiu debil de creație. Nodul gordian al regiei, dar și al scenografiei sau al celorlalte compartimente ale creației teatrale, i.e. etica mizanscenei, ar putea consta în conturarea instrumentelor și a tratamentului acordat limbajului teatral (limbajului scenic!) și gradului de libertate al creatorilor. Este necesar ca regizorul să cunoască *limbajul* spectatorilor săi, așa cum actorii, luminiștii sau scenografii sunt nevoiți să-l traducă fidel pe cel al regizorului.

O bună parte a celor care și-au manifestat preocuparea față de condiția teatrului, au folosit o argumentație de tip hermeneutic, punând pe

seama unei evidente relația textului dramaturgic cu mediul social, istoric, politic în care se manifestă (se re-prezintă!)¹⁸⁴. Mai mult se consideră că însăși regia – ca act producător de sens¹⁸⁵ – este „îndatorată” realității exterioare, contextului, fiind aruncată în joc următoarea ipoteză: maniera în care este concepută mizanscena depinde nu doar de virtuțile artistice ale creatorilor (regizori, actori, scenografi etc.), ci și de „ideologia” spre care aceștia își apleacă interesul, de coordonatele sociale ale timpului în care este pregătită creația scenică: în acest fel, e necesar „a căuta apariția regiei nu atât în explicații de ordin tehnic, cât mai ales într-un fundament sociologic. A vedea în această apariție mai puțin rezultatul unei diferențieri progresive ale mijloacelor tehnice [...], cât o modificare în același timp cantitativă și calitativă a publicului de teatru: modificarea numărului și a compoziției sale, precum și o modificare a atitudinii sale față de teatru.”¹⁸⁶. În primul rând, prin constituirea acestui binom – realitate scenică-realitate cotidiană – se deschide unghiul unor interpretări laxe, pendulând între preluarea mimetică a textului original și distorsiunea acestuia până la marginea incongruențelor stridente. În al doilea rând, cele două spații implicate în evenimentul teatral, scena și sala spectatorilor, fac posibilă deschiderea „vaselor comunicante” dintre lumea re-prezentată și cea a contingentului, transformându-se în canale accesibile dezarticulării limbajului social și recompunerii acestuia în (infinite) variante lingvistice și vizuale.

Note:

¹ Kant a definit *apriori*-ul ca fiind acele cunoștințe de care ființa umană beneficiază în demersul său de cunoaștere și înțelegere a esenței (a *categoriilor*, spune filosoful german) în absența oricărei experiențe anterioare.

² Mikel Dufrenne, *Poeticul*, cuvânt înainte și traducere [de] Ion Pascadi, București, Editura Univers, 1971, p. 224.

³ Roland Barthes, *Mitologii*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Iași, Institutul European, 1997, p. 20.

⁴ Cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 22.

⁵ Să spunem că, dacă prin poeticile teatrale facem trimitere la „sintaxa” creației și la normele practice acceptate de cei care aderă la un curent teatral, la datele ei constitutive (semiotice), prin poietica teatrului suntem conectați la procesul creației. Desigur, din această perspectivă, abordarea noastră este atașată unei opinii tradiționale. Ne vom apropia de o dezvoltare teoretică modernă abia atunci când vom constata elementele definitorii ale naturii teatrului, ale specificității creației scenice.

⁶ Aristotel, *Poetica*, 1447 a 8-12, p. 65.

⁷ *Ibidem*, 1451 a 37 - b 1, p. 76.

⁸ Cf. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Oxford, ed. by H.J. Jackson, 1985, p. 314.

⁹ Subiectul, însă, va separa comedia de tragedie, dictând superioritatea personajului tragic.

¹⁰ Dacă Platon, în *Republica*, împărțea artele în superioare și inferioare, acest lucru se datorează interesului pe care antichitatea l-a avut față de *imaginar*. Platon desfide prezența poetului în cetatea ideală, întrucât acesta este un imitator, îndepărtat de șansele reprezentării Ideii. Desigur, pentru autorul *Dialogurilor*, *mimesis*-ul, ca reprezentare imitativă a lumii materiale, ne trimite spre producțiile „inferioare”, în timp ce creațiile autonome, valorizatoare ale unui imaginar fecund, scot la iveală creațiile „superioare”. Însă filosoful reușește să depășească reperele *mimesis*-ului și, pătrunzând în spațiul plasmuirii, invocă ceva mai mult decât un simplu meșteșug, invocă „magia arhaică”. – V. Victor I. Stoichiță,

Scurtă istorie a umbrei, traducere din limba engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 25. Imaginându-și omul primitiv ascuns în fundul unei grote, Platon – în *Republica*, 517-519 – îi rostuiește o existență de *spectator* pasiv, de privitor inert al umbrelor proiectate dinspre tărâmul unei realități exterioară, o realitate la care, pentru moment, accesul îi este interzis. Dar, spune Platon, reperele vizualului sunt insuficiente pentru a surprinde *adevărul*, iar teatrul este imitația unei lumi care, ea însăși, este îndepărtată de modelul său, în fapt, de *Real*. Transformarea omului într-un *spectator* activ poate începe abia în clipa în care i se îngăduie să-și întoarcă privirea spre sursa de lumină, spre Soare. Activitatea vizuală, înnobilită de razele Soarelui, dar și stimulată de conturul neclar al umbrelor – care fac incerte granițele dintre lumea reală și cea imaginară –, poate fi echivalată cu un proces de cunoaștere. Prin umbrele proiectate pe pereții grotei, Platon definește alteritatea ca un *același* reprezentat în formă dedublată, ceea ce – cu siguranță – subliniază mai curând *asemănarea* decât diferența. V. *Republica*, 598.

¹¹ V. Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, mise à jour bibliographique: Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Armand Colin, 2004, p. 7.

¹² Aristotel, *Poetica*, 1450 b 16-20, p. 74.

¹³ Cf. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 66.

¹⁴ Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, [vol.] II, traducere și postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinox, 1999, p. 208.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 1, 1983, p. 130.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 107-108.

¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹⁸ Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, în colaborare cu Marielle Abroux [et al], traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București, Editura Babel, 1996, p. 128.

¹⁹ În mod eronat, s-a apreciat că Jean de la Taille a adoptat regula celor trei unități. În lucrarea sa, nu se vorbește

decât despre unitatea de timp și de spațiu, fără a se menționa ceva despre cea de-a treia: unitatea de acțiune. Pentru ca piesa să câștige în credibilitate și să obțină asentimentul spectatorului, afirmă Taille, „*il faut tousjours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu* » (întâmplarea sau jocul trebuie să fie întotdeauna reprezentate în aceeași zi, în același timp și în același loc), ceea ce sugerează, mai curând, o *identitate* cronotopica, capabilă a absorbi evenimentul sau acțiunea. V. în Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004, pp. 101.

²⁰ Am văzut, în capitolul de comunicare, că funcția poetică, centrată pe creație, are o însemnătate covârșitoare în artă și, cu atât mai mult, în arta teatrului.

²¹ În Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, pp. 113-114.

²² Pierre Corneille, *Discurs despre cele trei unități*, în Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *op.cit.*, p. 116.

²³ Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța: Circe și Păunul*, traducere de Constantin Teacă, prefată de Adrian Marino, București, Editura Univers, 1976, p. 210.

²⁴ Lope de Vega, în Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, p. 111. Teatrul baroc ni se dezvăluie ca unul atașat într-un mod curios regulilor aristotelice, ba chiar se poate spune că le eludează în bună măsură: „Limbajul familiar și comic – afirmă Romul Munteanu – rămâne mnereu posibil. Nota specifică a acestei epoci de tranziție din cultura franceză a fost conferită de melodrama pastorală și tragicomedie”. – Romul Munteanu, *Studiu introductiv*, în Pierre Corneille, *Teatru*, în românește de Aurel Covaci, cronologie și note de Vasile Covaci, București, Editura Univers, 1983, p. X.

²⁵ Cf. Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 32-33.

²⁶ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, ediția a II-a, traducere și prefată de Cornel Mihai Ionescu, București/Pitești, Editura Paralele 45, 2002, p. 52.

²⁷ Cf. Daniel Couty, Jean-Pierre Ryngaert, *Représentation théâtrale et espace social*, în *idem* (sous la direction de), *Le théâtre*, Paris, Larousse, 2003, p. 67.

²⁸ Umberto Eco, *Opera deschisă*, p. 33.

²⁹ *Ibidem*, pp. 33-34.

³⁰ *Apud*, pp. 34-35.

³¹ *Ibidem*, p. 58.

³² *Ibidem*, p. 70.

³³ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, p. 2. Desigur, pe urmele acestei presupozii, putem sfârși prin a interpreta distanțarea brechtiană ca fiind o distanțare alienantă.

³⁴ Mauricio Beuchot Puente, *Hermeneutica analogică. Spre un nou model de interpretare*, traducere de Emilia Irina Strat, București, Editura Paideia, 2007, p. 30.

³⁵ Dealtfel, preocuparea noastră se oprește, în acest capitol, asupra acestui tip de interpretare, a semnificației pe care scena o transmite sălii și mai puțin asupra interpretării pe care actorul o dă textului dramatic, cu toate că, se va vedea, lucrurile se întrepătrund adesea. Pe de altă parte, *intenționalitatea* este integrată în teoria comunicării și putem spune că „Există grade diferite de intenționalitate atât în transmitere cât și în receptare...” – v. Denis McQuail, *Comunicarea*, traducere de Daniela Rusu, prefață de Ioan Drăgan, postfață de Iulian Popescu, Iași, Institutul European, 1999, p. 17.

³⁶ John Sallis, *Intentionalité et imagination*, în Dominique Janicaud, *Intentionalité en Question*, Paris, Editions J. Vrin, 1995, p. 87.

³⁷ Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus și prefăcut de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975, p. 200.

³⁸ Conform lui E.D. Hirsch, semnificația în teatru ar fi ceea ce reprezentația oferă fiecărui spectator în parte, se centrează asupra a ceea ce se schimbă în procesul interpretării și, deci, va ține seama de contextul psihologic, cultural, emoțional etc. al receptorului, în timp ce sensul va trimite la sensul original (și unic) al textului, altfel spus, la *intenția autorului*. Aceasta din urmă iscă nenumărate confuzii,

întrucât nu putem eluda existența cel puțin a unui sens care să scape intenționalității autorului, ca și a diferenței enunțate de Graham Hough între „intenție” și ceea ce autorul reușește să exprime în realitate. V., în acest sens, Antoine Compagnon, *L'illuminé de l'intention*, în <http://www.fabula.org>.

³⁹ Mauricio Beuchot Puente, *Hermeneutica analogică*, p. 16. Prin noțiunea „text”, înțelegem realitatea vizată, adică acoperim sensul dat de interpretările medievale. Lumea era văzută ca un text scris de Dumnezeu, dar un text transformat în acțiune semnificativă. V. *ibidem*, pp. 17-18.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁴¹ Peter Sellars, *Conférence*, pp. 36-38.

⁴² Cf. Dorin Ștefănescu, *Teoria textului*, Târgu Mureș, Universitatea „Petru Maior”, 2007, pp. 3-4.

⁴³ Jacques Derrida, *Diseminarea*, pp. 205-206.

⁴⁴ Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în *Teatru*, în românește de Ion Frunzetti [et al], studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 70-71.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁷ Hans G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 11.

⁴⁸ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcană, București, Editura Teora, 2001, p. 96.

⁴⁹ *Ibidem*, *Actualitatea frumosului*, p. 7.

⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 6.

⁵¹ Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, PWN-Éditions Scientifiques de Pologne, Warszawa, 1975: „Arta teatrului este, dintre toate artele și, poate, dintre toate domeniile activității umane, cea în care semnul se manifestă cu cea mai mare bogăție, varietate și densitate. [...] Totul devine semn într-o reprezentare teatrală.” (p. 176). V. și idem, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Éditions Nathan, 1992, pp. 102-105. La Gadamer (v. în *Metodă și adevăr*)

⁵² La Gadamer (v. în *Metodă și adevăr*), ființarea veritabilă este dată ființei ce se regăsește pe sine în lume prin intermediul limbajului.

⁵³ Viktor Šklovski, *A fost odată*, București, Editura Univers, 1973, p. 315.

⁵⁴ Despre „semioza ilimitantă” v. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982; Umberto Eco, *Lector în fabula: cooperarea interpretativă în textele narative*, trad. de Cornel Mihai Ionescu și Marina Spalas, București, Editura Univers, 1991 și Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

⁵⁵ V. Jonathan Culler, *În apărarea suprainterpretării*, în Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, pp. 102-103. Culler consideră că doar prin forțarea interpretării, prin asumarea riscului irelevanței și al clasării interpretului printre „Adepții Vălurilor”, se pot ivi noi relevanțe, necunoscute până acum.

⁵⁶ Prin „sinusoida interpretării teatrale” înțeleg succesiunea momentelor *hermeneusis*-ului, oscilațiile consecutive de deschidere și închidere, de univocitate și echivocitate.

⁵⁷ Stabilind echivalențele între hermetismul antic și interpretările moderne, Umberto Eco afirmă: „Pentru a salva textul – adică a-l face să treacă de la iluzia că e purtător al unei semnificații la conștiința că semnificația e infinită – cititorul trebuie să suspecteze că orice rând al lui ascunde o altă semnificație secretă; cuvintele, în loc să spună, ascund ceea ce e ne-spus; gloria cititorului stă în a descoperi că textele pot să spună orice lucru, afară de ceea ce autorul lor voia să le facă să spună; imediat ce o semnificație presupusă este eventual descoperită, suntem atunci siguri că nu e cea adevărată.” – v. *Interpretare și suprainterpretare*, p. 40. Schimbați cuvântul „text” cu „spectacol” și cel de „cititor” cu „spectator” și lucrurile nu se vor schimba cu nimic.

⁵⁸ Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, o dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose, sub îngrijirea lui Ștefan Collini, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2004, p. 34.

⁵⁹ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 52.

⁶⁰ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000, p. 62.

⁶¹ Horațiu, *Satire*, 1.106-107.

⁶² Pentru relația operă-interpret, v. Umberto Eco, *Opera deschisă: formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

⁶³ Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985, p. 32.

⁶⁴ În Annie Angremy, *Nathalie Sarraute*, Paris, adpf, 1996, p. 40.

⁶⁵ În concepția lui Eliade, prin actul scenic, actorul săvârșește un soi de ritual, chiar dacă interpretului îi lipsește conștiința aureolei de sacralitate pe care, pentru o clipă, o dobândește. Beneficiind de o versatilă „scară a lui Iacob”, actorul va resimți coborârea de pe scenă ca pe un moment de ultraj afectiv, *teatralitatea* sa cotidiană nefiind altceva decât o tratare a lumii ca spectacol, o năzuință nedeclarată (și neștiută, chiar) de a se raporta la arhetip, la o realitate mitică, capabilă a-i confirma năzuințele.

⁶⁶ Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, p. 31. Dincolo de această ubicuitate a modelului celest, să remarcăm faptul că mitul, așa cum a afirmat în mod răspicat Lévi-Staruss, se comportă asemenea unui limbaj. V. și Toma Pavel, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, București, Editura Minerva, 1992, p. 4.

⁶⁷ V. Richard Rorty, *Cum evoluează pragmaticul*, în Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, p. 84.

⁶⁸ Într-un spectacol din 1996 de la Lincoln Center Theater, *Juan Darién: a carnival mass*, Julie Taymor se va inspira din arta idiogramelor: „O idiogramă – va afirma creatoarea – poate fi cel mai bine explicată comparând-o cu o pictură japoneză, unde cu doar trei tușe de pensulă poți reda o întreagă pădure de bambus. [...] O idiogramă poate fi utilizată în cercetarea conceptului larg al unei piese, dar și – când am utilizat masca – am început prin a căuta idiograma unui caracter...” – Julie Zaymor, în Polly Irvin, *Directing for the Stage*, Hove, RotoVision, 2003, p. 140.

⁶⁹ Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, p. 33.

⁷⁰ Victor Ieronim Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 11. V. și Ezio Raimondi, *Manierismo*, în *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, redattori: Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Marco Pecoraro, volume secondo (Do-Pa), Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1973, pp. 484-489; Riccardo Scrivano, *La fonction théâtrale dans la critique du maniérisme*, în „Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum”, tomus VII, n^o 1, 1979, pp. 43-59. V. și Sorin Crișan, *Theatrical mannierism*, în „Transylvanian Review”, nr. 3, 2000, pp. 125-128.

⁷¹ Lucrarea contelui Castiglione – un in-8^o de 244 pagini, sign. *4a-o⁸p⁶, imprimat în tipografia venețiană a lui Aldus Manutius – a devenit, în scurt timp, un adevărat *best-seller* al vremii, în afara celor patruzeci de ediții italiene apărând numeroase traduceri în franceză, spaniolă, germană și latină. În cartea sa, autorul prezintă virtuțile „curteanului ideal”, așa cum au fost ele descrise în discuțiile la care a luat parte la curtea din Urbino, între 1504-1513. Ca o curiozitate, Carol Quintul păstra trei cărți la căpătâiul patului său: Biblia, *Principele* lui Machiaveli și *Curteanul* a lui Castiglione. V. și Georg Weise, *Manierismo e letteratura, Il gusto delle antitesi astratte e delle metafore concetosse nella lirica italiana e francese del Rinascimento*, în „Rivista di letterature moderne e comparate”, vol. XIII, Firenze, 1960, p. 38; *idem*, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976.

⁷² Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol 1-3, traducere și note de Ștefan Crudu, București, Editura Meridiane, 1968. Michelangelo, cu *Sfânta Familie (Tondo Doni)* – 1504, reprezintă pentru unii momentul nașterii manierismului.

⁷³ Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, vol. 1-2, traducere și note de Oana Busuioceanu, prefața de Viorica Guy Marica, București, Editura Meridiane, 1975.

⁷⁴ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, traducere și prefață de Marian Papahagi, București, Editura Univers, 1977, p. 231.

⁷⁵ Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu Latin*, în românește de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, București, Editura Univers, 1970, p. 314. În spiritul epocii, curente erau văzute în asocieri antitetice; astfel, Heinrich Wölfflin (cel care a și resuscitat termenul de manierism în critica secolului XX), a opus barocul clasicismului, conturând cinci perechi de categorii: 1. linear-pictural; 2. reprezentare plană-reprezentare în profunzime; 3. forma închisă-forma deschisă; 4. multiplicitate-unitate; 5. claritate-neclaritate. V. *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Editura Meridiane, 1968, *passim*. Ion Istrate observă „rivalitatea” termenilor de manierism și baroc, ivită odată cu apariția lucrărilor lui Curtius și Hocke: „Privind lucrurile cu suficientă detașare, putem observa că, de fapt, accepțiile concrete ale manierismului nu se deosebesc prea mult de acelea date altădată barocului, ceea ce subminează eșafodajul teoretic ce stă la baza acestei operații, întrucât nu mai este suficient de clară rațiunea pentru care era necesară o nouă « voință de a numi »”. – *Baroc și manierism. Concurența literară a două concepte estetice*, Pitești, Editura Paralele 45, 2000, pp. 79-80. V. și Pierre Missac, *Le maniérisme existe-t-il?*, în „Critique”, n° 209, 1964, p. 902.

⁷⁶ V. explicațiile lui Tudor Vianu, în *Manierism și asianism*, în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, pp. 611-620.

⁷⁷ Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, ediția a doua revizuită, text integral, în românește de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998, p. 87. Așa cum arată Nicole Golay, remarcăm o divizare a criticilor în „istorici” – cei care circumscriu manierismul într-o epocă anume (cel dintâi adept al acestei dezvoltări fiind K.H. Büsse, în *Manierismus und Barockstil* (1911) – și „formaliști” – pentru care manierismul este de „esență atemporală” și descrie „o gramatică a formelor”, un „fenomen recurent în istoria

reprezentării, o reacție contra normelor care urmează fiecărei perioade clasice". V. Nicole Golay, *Le maniérisme; problèmes de définition, problèmes de périodisation*, în „Etudes de lettres”, n^o 243, oct.-déc. 1995/4, p. 109. John Shearman, în *Manierismul*, traducere de Romeo Nădășan, București, Editura Meridiane, 1983, afirmă că manierismul reprezintă „o tendință care poate să apară în orice perioadă și aproape în orice categorie de stil.” – p. 22. Felix Castan observă și el că „Manierismul apare în epoci succesive, schimbându-și forma: manierismului născut în Evul Mediu îi urmează un manierism al Renașterii, apoi Prețioșii francezi sau manierismul Clasicismului, în fine Rococo-ul sau manierismul barocului. Fiecare mare epocă admite propriul manierism specific, mărturie a ezitărilor, a eșecurilor sau a inconsecvențelor unei culturi care nu găsește răspunsul la marile întrebări cu care este nevoită să se confrunte și care-și reduce ambițiile, repliindu-se în cercul unor micro-societăți închise, unde se mulțumește cu o ingeniozitate formală.” – Felix Castan, *Du bon usage d'un concept de civilisation*, în „Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum”, tomus VII, n^o 1, 1979, pp. 17-18. Termenul de manierism tinde, însă, să fie folosit în mod abuziv sau, cel puțin, riscă să devină o noțiune utilă *à tout faire*. V. și Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 și în prezent*, traducere de Victor H. Adrian, prefată de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane, 1973, p. 615 et seqq.

⁷⁸ Cf. John Sherman, *Manierismul*: „« Manierismul » apare între termeni pur descriptivi, ca « goticul », « Renașterea » și « barocul » și numai el este un « ism ». Ceea ce ne invită să-l concepem ca pe o mișcare – asemenea celor din secolele XIX și XX, ca și cum ar fi avut o orientare conștientă, un manifest și o conștiință de sine ce s-a concentrat în noțiunea conflictului cu arta trecutului său imediat.” – p. 8; Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979: „-ism-ul final blochează cuvântul într-un registru abstract și-l clasează printre categoriile codificate ale repertoriului literar și estetic, într-un sertar alăturat

clasicismului, romantismului, realismului, naturalismului, suprarealismului..." – p. 15; Nicole Golay, *Le maniérisme*, pp. 105-106. Numirea unor diferite formule artistice ca „manieriste” prelungește semnificațiile curentului, statornicindu-l cel mai adesea în spațiul de frontieră al unor exerciții culturale care, încă, nu și-au consolidat pozițiile.

⁷⁹ Ernst Robert Curtius, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 205.

⁸⁰ Umberto Eco, *Marginalii și glosse la Numele rozei*, în „Secolul XX”, nr. 8-9-10 (272-273-274), 1983, p. 92.

⁸¹ Petrarca, *Rime CCXI*.

⁸² Vorbim despre miraculos în termenii lui Giambattista Marino, care l-a transformat în țel al oricărui poet, dar și pe versantul „artei magice” a *primului manifest* suprarealist redactat de André Breton: „Miraculosul este întotdeauna frumos, indiferent ce fel de miraculos, numai miraculosul e frumos.” – *Les manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 29. Desigur, nu încercăm prin aceasta să operăm nicio apropiere între argumentele manieriştilor, formale, și cele ale suprarealiștilor, esențiale.

⁸³ Marcel Raymond, *La Poésie française et le maniérisme. 1546-1610(?)*, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 21. În secolul al XVII-lea Boileau pare să fi înțeles rolul jucat de umbre, scriind: „Umbra este cea care îi dă picturii strălucirea.”

⁸⁴ Erwin Panofski, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, traducere din limba germană și prefață de Amelia Pavel, traducerea textelor exemplificate din *Note și Apendice*: Șerban Mironescu, București, Editura Univers, 1975, p. 46.

⁸⁵ Federico Zuccaro, *Ideea pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, în *Manierism. Artă și teorie*, p. 326.

⁸⁶ Apud Tudor Vianu, *Manierism și asianism*, în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 615.

⁸⁷ Spre mijlocul secolului al XVIII-lea, prin Goethe și Rousseau, arta (inclusiv cea teatrală) devine o artă a expresiei, o artă ce se limitează a mai reproduce realitatea, îndreptându-se spre interioritate și afecte, suficiente menținerii formei.

⁸⁸ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, p. 428.

⁸⁹ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, p. 16.

⁹⁰ Jacques Lacan, „Ouverture”, în *Ecrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 15, 164.

⁹¹ Erik Porge, *Lire, écrire, publier: le style de Lacan*, în „Esaim – Revue de Psychanalyse”, n° 7, Paris, Eres, p. 8.

⁹² Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 240.

⁹³ *Ibidem*, p. 241.

⁹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 24.

⁹⁵ Cf. *ibidem*, p. 25.

⁹⁶ V. Aristotel, *Poetica*, 1448 b 15-19: „De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecă lucră, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe căreia alte pricini.” (p. 68).

⁹⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁸ Claude-Gilbert Dubois, în *Le maniérisme*, p. 15.

⁹⁹ Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, tome II: *La relation critique*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 174.

¹⁰⁰ Claude-Gilbert Dubois, în *idem*, vede „un raport privilegiat care se stabilește între modelul « paternal » și statutul de « fiu »” (p. 11).

¹⁰¹ Cf. Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. I, traducere și note de Ștefan Crudu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 65.

¹⁰² V. Peter Burke, *Curteanul*, în: Eugenio Garin (volum coordonat de), *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Maria Carpov, Iași, Editura Polirom, 2000, pp. 134-135.

¹⁰³ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, p. 109.

¹⁰⁴ Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di Bruno Maier, Rizzoli, Milano, 1963, v. 681, p. 23. În traducerea Ninei Façon: „Nu ascultau decât povața blândă / A dreptei Firi, și sfatu-i înțelept, Ce glăsuia că: tot ce te încântă / E-ngădui și

drept." V. Torquato Tasso, *Aminta*, în *idem*, *Aminta. Epistolarul*, studiu introductiv și îngrijirea ediției [de] Nina Façon, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 64. Expresia, aforistică, pare a fi o parafrază a concepțiilor lui Toma D'Aquino, pentru care frumoase sunt lucrurile plăcute simțurilor (vederii, dar și auzului).

¹⁰⁵ John Shermann, *Manierismul*, p. 83.

¹⁰⁶ Éric Lyõe, *Eros au miroir: mélancolie amoureuse et homosexualité dans quelques comédies de Shakespeare*, în „Ri.L.Un.E.”, n. 7, 2007, p. 213.

¹⁰⁷ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, p. 203.

¹⁰⁸ Harold Bloom, *Hamlet: poem unlimited*, New York, Riverhead Books, 2003, p. 3.

¹⁰⁹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu Latin*, p. 320: „Ce este întreaga operă a lui James Joyce altceva decât un uriaș experient manierist?”

¹¹⁰ James Joyce, *Correspondență*, prefață, antologie, traducere, tabel cronologic și note de Radu Lupan, București, Editura Univers, 1983, p. 29.

¹¹¹ Apud Dan Grigorescu, *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce*, București, Editura Univers, 1984, p. 72.

¹¹² Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, Londra, Oxford University Press, 1959, p. 80.

¹¹³ *Idem*, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefață de Mircea Martin, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 417.

¹¹⁴ James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, în românește de Frida Papadache, București, Editura Univers, 1987, p. 231.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 17

¹¹⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, I, 4, p. 344.

¹¹⁷ James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 286.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 295.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 295.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 295.

¹²¹ James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 284.

¹²² V. Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane. Studiu critic*, București, Editura Minerva, 1979, pp. 114-115.

¹²³ *Ibidem*, p. 122.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 352.

¹²⁵ Cf. Stanley Wells, *Este adevărat ce se spune despre Shakespeare?*, traducere de Iolanda Mănescu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2008, p. 48.

¹²⁶ Anthony Burgess, *Shakespeare*, traducere din engleză de Sorana Corneanu, București, Editura Humanitas, 2002, p. 200.

¹²⁷ Torquato Tasso, *Aminta*, în ed. rom., *Actul al patrulea*, v. 348-349. p. 123. V. și nota, p. 151.

¹²⁸ Torquato Tasso, *Aminta*, în ed. rom., *Prolog*, v. 70-75, p. 41.

¹²⁹ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. II: Evul Mediu. Renașterea, ediția a II-a, îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, Craiova, Editura Aius, 2002, pp. 240-241.

¹³⁰ Torquato Tasso, *Aminta*, în ed. rom., *Actul întâi*, v. 630-636, p. 65.

¹³¹ V. *ibidem*, *Actul al doilea*, v. 45-49, p. 70.

¹³² Cf. Elisabetta Graziosi, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 2001.

¹³³ John Shermann, *Manierismul*, p. 89.

¹³⁴ Laurence Giavarini, *Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance: questions de poétique*, în „Etudes Epistémè”, n° 3, april 2003, p. 14.

¹³⁵ Acest fapt leagă, într-o oarecare măsură, tema melancoliei și a eroismului curtenilor din *Pastor Fido* de *Problema XXX* a lui Aristotel, unde suferința melancolică și geniul eroic fac corp comun.

¹³⁶ Giovanni Battista Guarini, *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Giason Denores contro le tragi-comedie e le pastorali in un suo discorso de poesia*, Ferrare, ad istanzo di Alfonso Caraffa, 1558, f. 20^v.

¹³⁷ *Ibidem*, f. 34^r. Asemenea lui Guarini, Jean Mairet (1604-1686), aflat în umbra lui Pierre Corneille – căruia îi dedică o serie de pamflete acide (cum e *Advertissement au Besançonnois Mairet*, 1637) – realizează câteva drame pastorale, între care *La Silvanire, ou la Morte-vice* (1631). Într-o *Préface en forme d'avertissement*, care îi va aduce notorietatea, Mairet susține

regula celor trei unități (însă, în *La Silvanire* regularitatea este încălcată în ceea ce privește acțiunea) și, totodată, încearcă să justifice schimbările survenite în structura genurilor. Astfel, autorul definește *tragicomedia* ca fabulă mixtă, în care întâmplările nefericite trebuiesc anturate cu elemente comice; natura, protectoare sau potrivnică, servește drept cadru unei acțiuni în care existența păstorilor reprezintă o ipostază inocentă, aflată în competiție cu viața fadă și artificială a curții. V. Jacques Scherer (Ed.), *Théâtre du XVII^e siècle*, tome I, Paris, Gallimard, 1975, pp. 475-593.

¹³⁸ Laurence Giavarini, *Représentation pastorale...*, p. 17. Aceasta aduce în discuție problema melancoliei și a temperamentului, însă detractorii săi, Denores și Summo l-au acuzat de duplicitate și de crearea unor personaje hibride, cu un statut social incert. Pentru o dezbatere asupra melancoliei în marile pastorale românești din secolele XVI și XVII, v. Laurence Plazenet, *Inopportunité de la mélancolie pastorale: inachèvement, édition et réception des oeuvres contre logique romanesque*, în „Etudes Epistémè”, n° 3, april 2003, pp. 28-96.

¹³⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, vol. II, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, p. 603.

¹⁴⁰ În prologul lui Mercur, din *Amphitryo*: „Vă fac o piesă mixtă, o tragi-comedie; / Că-mi pare-o necuviință s-apară zei și regi, / Și piesa să rămână, în totul, comedie. / Ei bine? Cum se află și-un rol de sclav în piesă, / Am înlocuit pe dată o tragi-comedie.” – [Titus Macius] Plautus, *Amphitryo*, în Plaut; Terențiu, *Teatru*, în românește de Nicolae Teică, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Eugen Cizek, București, Editura Univers, p. 8.

¹⁴¹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, pp. 192-193.

¹⁴² Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, pp. 425-426.

¹⁴³ Pentru intermezzo-ul manierist, v. John Shearman, *Manierismul*, pp. 100-108.

¹⁴⁴ Apud *ibidem*, p. 100.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 106.

¹⁴⁶ Martin Millon, *Le maniérisme ou la subversion des formes*, în „L'Art du théâtre”, n° 5, 1986, p. 22.

¹⁴⁷ Manierismul teatral reprezintă punctul de întâlnire al artelor vizuale și literaturii, având printre caracteristici: „o expresie excesivă, paradoxală, figuri și un stil de tip energetic și o structură textuală lipsită de o articulație riguroasă și clară.” – Nicole Golay, *Le maniérisme*, p. 112.

¹⁴⁸ Georges Banu, ... *Comme une madone au long cou (notes sur l'acteur maniériste)*, în „L'Art du théâtre”, n° 5, 1986, p. 32.

¹⁴⁹ *Onagata* este actorul masculin care interpretează roluri feminine.

¹⁵⁰ V. Georges Banu, ... *Comme une madone au long cou*, pp. 27-34.

¹⁵¹ Apud *ibidem*, p. 27.

¹⁵² *Ibidem*, p. 28.

¹⁵³ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, p. 16.

¹⁵⁴ V. Georges Banu, ... *Comme une madone au long cou*, p. 28.

¹⁵⁵ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze sau Magia artificială a efectelor miraculoase*, traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, p. 7.

¹⁵⁶ Etimologic, *Bunraku* provine de la numele lui Uemura Bunrakuken (1737-1810), proprietarul unui teatru din Osaka. V. Octavian Simu, *Lumea teatrului japonez (Arta spectacolului în vechea Japonie)*, București, Editura Vestala, 2006, p. 156.

¹⁵⁷ Aceste marionete mai pot fi văzute astăzi în insula japoneză Honshû.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Imperiul semnelor*, p. 61.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁶² *Ibidem*, p. 60.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁴ Jacques Derrida, *Diseminarea*, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic,

1997, p. 12. Conform principiilor deconstructivismului radical, practicat de Derrida, temele și modelele sunt înstrăinate; însăși noțiunea de adevăr pare a nu-și găsi vreun loc: *opera* este redusă la un simplu (în realitate, un foarte complicat și analizat în detaliu) *text*, căruia îi este amputată ideea de *unitate*.

¹⁶⁵ Utilizez termenul de *dicroism* pentru a desemna capacitatea reprezentăției, în ansamblul ei, de a reflecta sensuri diferite (de a avea „culori” diferite), în funcție de contextul și circumstanțele în care este receptat.

¹⁶⁶ Cf., pentru problemele de etică ale „lecturii” deconstructive a textului, J. Hillis Miller, *Etica lecturii. Kant, Eliot, Trollope, James și Benjamin*, traducere din limba engleză de Dinu Luca, prefată de Mircea Martin, București, Editura Grupul Editorial ART, 2007, pp. 23-37.

¹⁶⁷ J. Hillis Miller ar spune că eroul este analog legii morale, în sensul funcționării sale asemenea sinecdocii, ca întreg și parte a întregului. Cf. J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, pp. 52-53. În plus, în spirit kantian, legea morală „rămâne absolut aceeași, oricând și oriunde și pentru oricine. Nimeni nu poate fi mai mult decât un exemplu contingent al ei.” (p. 51).

¹⁶⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, III, 2, pp. 394-385.

¹⁶⁹ Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor, în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefată de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977, p. 258.

¹⁷⁰ Putem recunoaște cumva aici semnele unei încercări de obiectivare, de implicare în praxis a unei chestiuni ce ține de spațiul speculativ al filosofiei?

¹⁷¹ Karl Jaspers, *Texte filosofice*, prefată [de] Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor [de] Bruno Würtz, George Purdea, traducerea din limba germană și note [de] George Purdea, controlul traducerii [de] Vasile Dem. Zamfiresc, București, Editura Politică, 1986, pp. 37-38.

¹⁷² Konstantin S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*, în românește de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, p. 61. În cadrul interacționismului simbolic, principiul lui „ca și cum” va ajunge în atenția

cercetătorilor din domeniul științelor psihosociale. Iată opinia lui Ervin Goffman: „[...] în măsura în care ceilalți acționează ca și cum individul ar fi transmis o anumită impresie, putem adopta o viziune pragmatică sau funcțională și să spunem că individul a proiectat « eficient » o definiție anume a situației și a cultivat « eficient » înțelegerea pe care o anume stare de fapt a determinat-o.” – Ervin Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albușescu, prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Comunicare.ro, 2003, p. 34.

¹⁷³ Pentru a nu fragmenta textul, operăm aici un adaos necesar, chiar dacă adiacent temei noastre: originalitatea imaginarului și a legii morale ne apropie din nou de spațiul sacralității, fiind deja acceptat că „orice acțiune care are un scop precis – vânătoare, pescuit, agricultură, jocuri, conflicte, sexualitate etc. – participă într-un anume fel la sacru. [...] Astfel, se poate spune că orice activitate responsabilă care urmărește un scop precis este, pentru lumea arhaică, un ritual.” – V. Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 32.

¹⁷⁴ J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, p. 25.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 27. Desigur, argumentația lui Miller este în parte ideatică: reperând zorii ideologicului și ai epistemologiei, autorul insistă asupra faptului că eticul nu trebuie să fie subordonat actelor politice sau proceselor cognitive, ci doar să păstreze o relație bazată pe principiul „vaselor comunicante”.

¹⁷⁷ Jorge Luis Borges, *Aleph*, în *Opere*, vol. 2, traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, îngrijire de ediție și prezentări de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1999, p. 119.

¹⁷⁸ *Manifestul realist*, apud Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. 148. Desigur, obiectivul mărturisit al constructiviștilor ruși era acela de a se îndepărta cu totul de arta ca artă, conferindu-i un rol social, funcțional și ideologic puternic, rol care, însă, va face, în scurt timp, un retur curios, întorcându-se împotriva

inițiatorilor ei: Vladimir Tatlin va muri, se pare, otrăvit de staliști, iar Gustav Klucis, cel care, în fotomontajele și proiectele arhitecturale, exprimase dorința de „a construi o realitate nouă, care încă nu există” (era vizat, oare, un *Homo sovieticus*?), își va sfârși viața, în 1938, într-un lagăr de concentrare.

¹⁷⁹ Să ne amintim un exemplu: la 17 august 1923, la Teatrul Municipal din Iena a avut loc reprezentația *Cabaretul mecanic*, o suită de sketch-uri și tablouri scenice animate semnate de M. Breuer, K. Schmidt, J. Schmidtchen, O. Schlemmer și alții. V. Diddier Plassard, *Ni théâtre, ni cinéma: les jeux de lumière colorée au Bauhaus*, în: Claudine Amiard-Chevrel (textes réunis et présentés par), *Théâtre et cinéma. Années vingt. Une quête de la modernité*, tome II, Paris, L'Age d'Homme, 1990, p. 25.

¹⁸⁰ Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme – Sa réalisation dans la musique et au théâtre futur*, în *La vie des lettres*, n° XI, Paris, août, 1922, p. 314.

¹⁸¹ Diddier Plassard, *Ni théâtre, ni cinéma*, p. 30.

¹⁸² Cf. Alain Péliissier, *Jacques Derrida. La Déconstruction, un projet?*, în „Techniques & Architecture”, nr. 380, pp. 52-57.

¹⁸³ Termenul de „decompoziție” este utilizat de Peter Eisenman pentru a descrie metoda analitică proprie arhitecturii, termen similar celui de „deconstrucție”, aplicat în analiza textului. V. Peter Eisenman, Hiromi Fujii, *Deconstruction II*, Hoboken, John Wiley & Son Ltd, 1989.

¹⁸⁴ V. Bernard Dort, *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale*, în *Théâtres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 143-159.

¹⁸⁵ Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, vol. II: *L'école du spectateur*: „regia este scrierea unei scrieri.” (p. 18).

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 151.

BIBLIOGRAFIE

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (textes réunis et présentés par), *Théâtre et cinéma. Années vingt. Une quête de la modernité*, tome II, Paris, L'Age d'Homme, 1990.
- APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000.
- ARGHIR, Anca, *Tadeusz Kantor în atelier și pe scenă. Spectacol în serviciul imaginii*, în „Secolul XX”, nr. 5-6, 1975, pp. 134-137.
- ARISTOTEL, *Poetica*, ediția a III-a, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediție îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998.
- ARTAUD, Antonin, *Să ne descotorosim de capodopere*, în *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
- D'AUBIGNAC, [François] L'Abbé, *Pratique du théâtre. Ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes*

- WEISE, Georg, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976.
- WELLS, Stanley, *Este adevărat ce se spune despre Shakespeare?*, traducere de Iolanda Mănescu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2008.
- WINKIN, Yves, *La nouvelle communication*, textes recuillis et présente par [...], Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- WINNICOTT, D. W. în *Joc și realitate*, în *Opere*, [vol.] 6, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Editura Meridiane, 1968.
- ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. II: Evul Mediu. Renașterea, ediția a II-a, îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, Craiova, Editura Aius, 2002.

CUPRINS

1. TEATRU ȘI COMUNICARE	7
1.1. Teatrul - comunicare directă și indirectă	7
1.2. Semnul teatral	28
1.3. Dialog dramatic - dialog teatral	39
1.4. Didascaliile	45
2. TEATRALITATEA SAU ÎN CĂUTAREA SPECIFICITĂȚII TEATRULUI.....	65
2.1. Despre teatralitate	65
2.2. Efectul teatral.....	75
2.3. Metafora teatrală	82
2.4. Teatrul: de la extaz tragic la comic rasist	87
3. SEDUCȚIA FLAGRANȚEI.....	127
3.1. Acțiune, spațiu, timp	127
3.2. Actorul - interpret sau performer	141
3.3. Jocul teatral	151
3.4. Corpul sau despre temelia ființei	158
4. EXHIBAREA MEMORIEI	169
4.1. Tadeusz Kantor: teatrul prezenței - teatrul absenței	169
4.2. Spațiul gol - spațiul memoriei	180
4.3. Paul Delvaux și „teatrul figurilor”	184
4.4. Ingmar Bergman și teatralitatea peliculei	190

5. DESPRE INTERPRETARE	199
5.1. Poetica teatrului	199
5.2. Teatru și interpretare	215
5.3. Manierismul	238
5.4. Deconstructivismul	280
BIBLIOGRAFIE	313

Eu, spectatorul, accesez legea morală, comparând-o cu atitudinile proprii și delegând protagonistului acele acțiuni cărora nu le-am dat curs, din respect față de însuși etosul lumii. Altminteri, lăsându-mă purtat pe talazurile unui destin dramatic, mă purific de neadecvarea la normă și, investind actorul-personaj cu datele concretului, suport consecințele anarhiei spiritului.

Sorin Crișan



ISBN 978-973-35-2430-4



Editura acreditată de CNCSIS cu nr. 225